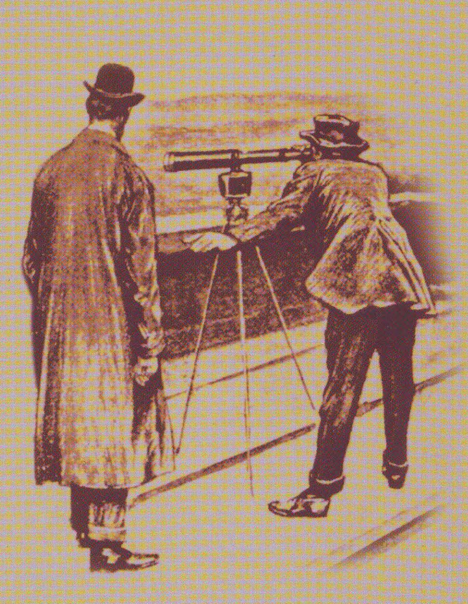
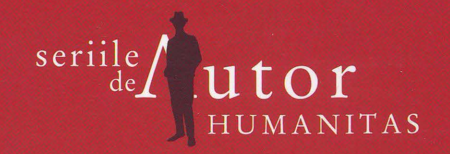


Victor Ieronim STOICHIȚĂ

Efectul Sherlock Holmes

Trei intrigi cinematografice



În aceeași serie:

Creatorul și umbra lui

Vezi? Despre privire
în pictura impresionistă

Ultimul Carnaval.
Goya, Sade și lumea răsturnată

Pontormo și manierismul

Scurtă istorie a umbrei

Efectul Pygmalion.
De la Ovidiu la Hitchcock

Experiența vizionară în arta spaniolă
a Secolului de Aur

Instaurarea tabloului.
Metapictura în zorii Timpurilor Moderne



Această carte a fost publicată cu sprijinul
Fondului Național Elvețian pentru Cercetare Științifică.

Victor Ieronim Stoichiță s-a născut la București, la 13 iunie 1949. Studii universitare la București, Roma (licență în istoria artei) și Paris (doctorat de stat). A fost asistent la Catedra de istoria și teoria artei a Academiei de Arte Frumoase din București (1973– 1981) și la Institutul de Istorie a Artei al Universității din München (1984–1990). A fost profesor invitat la diferite universități, printre care Sorbona (1987), Göttingen (1989–1990), Frankfurt (1990), Harvard (2005–2007), precum și la Collège de France (2008). A fost de asemenea cercetător asociat la diferite instituții de cercetare (Institute of Advanced Study/Princeton, The Getty Center/Los Angeles; Wissenschaftskolleg zu Berlin; Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte/Roma; Center for Advanced Studies in Visual Arts/Washington). Din 1991 este profesor la Universitatea din Fribourg (Elveția). În februarie 2007 a primit titlul de doctor honoris causa al Universității Naționale de Arte din București, iar în 2011 cel de doctor honoris causa al Universității Catolice din Louvain. Din 2012 este membru al Academiei Naționale Italiene („Dei Lincei").

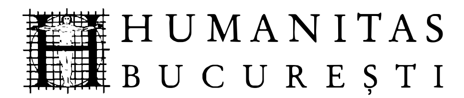
Scrieri: *Simone Martini*, Meridiane, 1975; *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, Meridiane, 1976; *Pontormo și manierismul*, Meridiane, 1978 și Humanitas, 2008; *Mondrian*, Meridiane, 1979; *Georges de La Tour*, Meridiane, 1980; *Creatorul și umbra lui*, Meridiane, 1981 și Humanitas, 2007; *Efectul Don Quijote*, Humanitas, 1995. Cărțile publicate în ultimii ani au fost traduse în numeroase limbi. Dintre ele amintim: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993 (traducere românească, Meridiane, 1999; Humanitas, 2012); *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, Londra, 1995 (traducere românească, Humanitas, 2011); *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997 (traducere românească, Humanitas, 2000, 2008); *Goya. The Last Carnival* (în colaborare cu Anna Maria Coderch), Reaktion Books, Londra, 1999 (traducere românească, Humanitas, 2007); *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005 (traducere românească, Humanitas, 2007); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008 (traducere românească, Humanitas, 2011).

Victor Ieronim STOICHIȚĂ

Efectul Sherlock Holmes

Trei intrigi cinematografice

Traducere din franceză de
MONA ANTOHI



Seria de autor Victor Ieronim Stoichiță este coordonată de Mona Antohi

Redactor: Vlad Russo
Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Patricia Rădulescu
DTP: Florina Vasiliu, Dan Dulgheru

Tipărit la Artprint

Dl Victor Ieronim Stoichiță dorește să mulțumească SHA Fribourg (Elveția) pentru ilustrațiile puse la dispoziție pentru ediția românească a cărții.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
STOICHIȚĂ, VICTOR IERONIM
Efectul Sherlock Holmes: trei intrigi cinematografice/
Victor Ieronim Stoichiță; trad.: Mona Antohi. – București: Humanitas, 2013
ISBN 978-973-50-4171-7
I. Antohi, Mona (trad.)
791.43

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comezi telefonice 0372 743 382, 0723 684 194

Această carte poate fi considerată continuarea celei intitulate *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*. Ea își propune să abordeze arta filmică drept parte integrantă a istoriei artei, chiar a artei privirii. Le mulțumesc aici tuturor tovarășilor mei de drum: Dominic-Alain Boariu, Vincent Borcard, Jean-François Corpataux, Justine Gisler, Ruth Hertzmann, Lilian Juriens, Valentin Nussbaum, Evelyne Perriard, Tiphaine Robert, Victor Alexandre Stoichiță, Dominik Tomasik și, bineînțeles, Anna Maria Coderch.

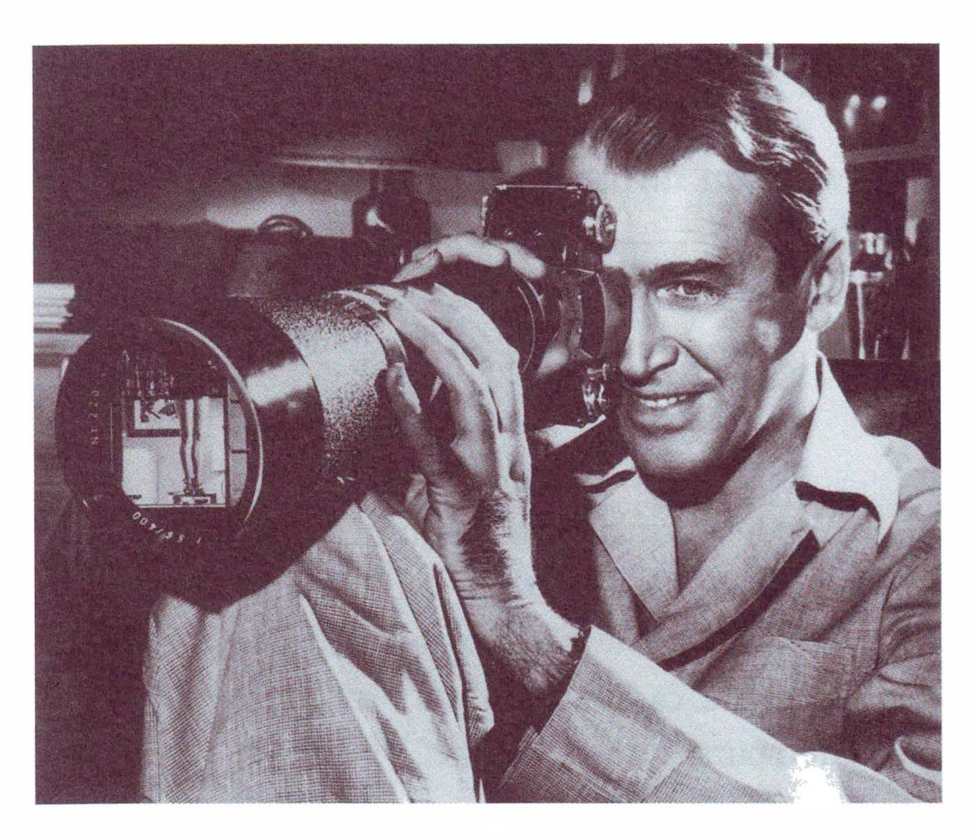
Cartea este dedicată lui Pedro von Draghitz, cu recunoștința mea pentru conversațiile pe care le-am purtat despre metafizica punctului.

I

Fereastra din spate: „un film pur cinematografic“

Personajul principal al filmului *Fereastra din spate* (*Rear Window*, 1954–1955), L.B. Jefferies, numit Jeff (James Stewart), este un fotograf specializat în subiecte foarte riscante, care și-a rupt un picior fotografiind imprudent o cursă de automobile. Țintuit vreme de șapte săptămâni într-un scaun cu rotile, își petrece timpul spionând comportamentul vecinilor săi, neglijându-și logodnica (Lisa Caro Fremont, interpretată de Grace Kelly). Întregul microcosmos al unui *apartment building* din Greenwich Village este astfel scrutat de privirea acestui profesionist al imaginii.

Atras mai întâi de nurii unei tinere dansatoare (Miss Torso), apoi de jalnicele aventuri erotice ale lui Miss Lonelyhearts, Jeff se interesează în cele din urmă de noii vecini – un cuplu proaspăt căsătorit – și de zgomotoasele petreceri organizate în mansarda sa de un tânăr compozitor. În cele din urmă, scenele de menaj, uneori violente, ale vecinilor Lars și Anna Thorwald îi captează toată atenția. Când nu reușește să vadă bine cu ochiul liber, recurge la un binoclu și, în fine, la un teleobiectiv puternic (il. 1).



1. Fotografie publicitară pentru filmul *Fereastra din spate* (1955), colecția autorului.

Atenția lui, protezele oculare și imaginația ajung să-l convingă că la familia Thorwald lucrurile au luat o întorsătură urâtă și că ar fi avut loc o crimă. În căutare de probe, îi antrenează în ancheta lui pe Lisa (logodnica sa), pe infirmiera Stella și pe un vechi prieten, Tom Doyle.

S-a spus în repetate rânduri că acest film este conceput în totalitate ca o reflecție, chiar o „critică a privirii" și a supralicitării sale. Este un film despre voyeurismul dus la extrem, despre pulsiunea vizuală, despre seducția și capcanele plăcerii optice. În celebra sa carte de convorbiri cu François Truffaut, Hitchcock îl definea el însuși drept „un film pur cinematic" (*a purely cinematic film*) și îl rezuma în felul următor:

„Un bărbat imobilizat se uită afară. Aceasta e o parte a filmului. A doua parte ne arată cum reacționează el. E de fapt cea mai pură expresie a unei idei cinematice."[1]

Aș vrea să iau confesiunea de mai sus ca punct de plecare al reflecțiilor mele despre acest film-cult, bine cunoscut de public și comentat atât de frecvent de specialiști, încât ne putem întreba dacă o nouă lectură este oportună și posibilă. Putem totuși să-l examinăm din nou, considerându-l nu doar „un film despre film", ci și un film care dezvăluie persistența unei întregi tradiții a spectacolului optic al cărui moștenitor este cinematograful.[2] Îmi propun să urmez mai multe piste, în primul rând aceea referitoare la dispozitivele optice care acționează în *Fereastra din spate* și la dialogul cu tradiția instaurat de acestea. Voi analiza apoi raportul dintre voyeurism, erotism și delict, așa cum a fost abordat de film și de tradiția pe care se sprijină el. Modul specific în care Hitchcock glosează pe marginea acestui raport va fi confruntat cu solidele cunoștințe pe care le avea despre arta „imaginilor fixe" din timpul său, în primul rând cunoștințele sale picturale. În sfârșit, voi aborda aluzia ironică a filmului la structurile mixte formate din cuvinte și imagini pe care le găsim în publicațiile populare ale romanului polițist ilustrat.

1. HITCHCOCK, ALBERTI ET COMP.

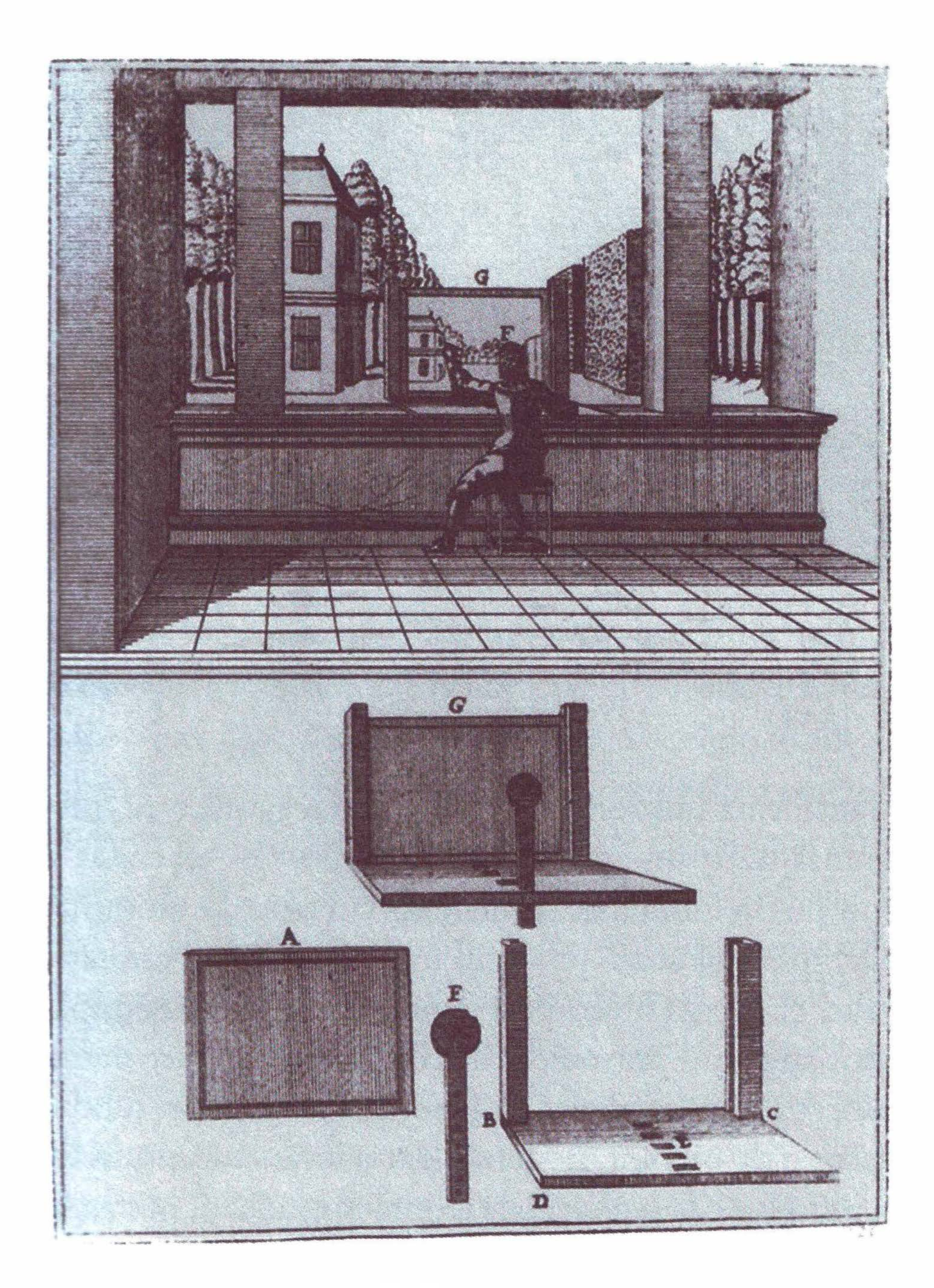
Să începem deci cu dispozitivele optice. Fapt pus în evidență într-un fel mai mult decât declarat de chiar genericul filmului, primul dintre aceste dispozitive care

funcționează în *Ferestra din spate* este... fereastra. Dar, la drept vorbind – și genericul o spune –, în film nu există o singură fereastră (a lui Jeff), ci mai multe. Toate sunt „indiscrete“ – „găuri“ în zid, suprafețe transparente, deschideri optice în continuitatea opacă a unei clădiri care adăpostește și ascunde viața privată a oamenilor.

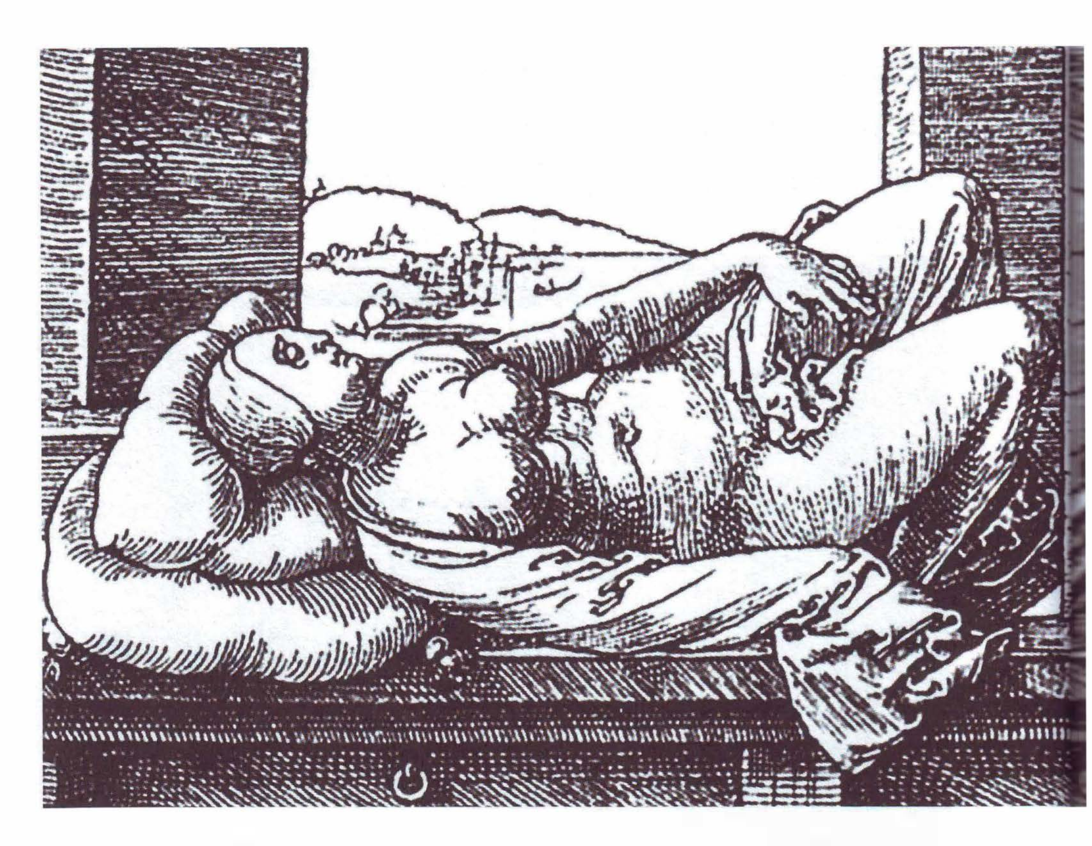
Originalitatea lui Hitchcock este aici pe măsura datoriei sale față de tradiție (il. 2).[3] „Fereastra“ lui Hitchcock nu este, în fond, decât moștenitoarea dispozitivului liminar al întregii arte occidentale – tabloul – și o „figură“ a noului dispozitiv al secolului XX, cinematografic de astă dată, adică o figură a ecranului.[4]

Într-un celebru pasaj al tratatului intitulat *Despre pictură*, Leon Battista Alberti definea pictura, în 1435–1436, drept „fereastră deschisă prin care vreau să privesc ceea ce vreau să zugrăvesc“ (*una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto*)[5]. Efectul dispozitivului metaforic al ferestrei, asociat curând cu cel al vălului, teorețizat de același Alberti, apoi, în scurt timp, de Leonardo da Vinci și Dürer, se măsoară prin intermediul primelor documente iconografice care îi ilustrează construcția și îi descompun funcționarea.

Să privim la rândul nostru, și mai îndeaproape, gravura lui Dürer (il. 3).[6] Pictorul este așezat, imobil, și privirea lui e fixă. O parte a corpului său – partea inferioară – este ascunsă printr-un dublu decupaj la care contribuie masa de desen, pe de o parte, și cadrul însuși al gravurii, pe de altă parte. Acest om este, ca să spunem așa, „numai ochi“. Ochiul care percepe și mâna care



2. Jean Dubreuil (1602–1670), ilustrație pentru *La Perspective pratique*, 1642 (a doua ediție, 1651), gravură.



3. Albrecht Dürer, *Artist desenând un nud de femeie*, gravură pe lemn pentru Dürer, *Unterweysung der Messung*, Nürnberg, 1538.

transformă impresia vizuală în desen sunt parte integrantă dintr-un aparat al cărui dispozitiv voyeurist a fost pus în lumină de comentatori în repetate rânduri.[7] Ochiul se plasează în vârful unui obelisc cu conotații falice și vizează un corp de femeie, un model pasiv, aparent adormit, pur obiect de contemplație. Pasivitatea obiectului contemplat va fi contestată în mod fundamental de pictura modernă, dar adevărata ruptură va fi introdusă de experiențele cronofotografiei și, în sfârșit, de apariția cinematografului.

În *Fereastra din spate*, Hitchcock subliniază ironic, dar peremptoriu, caracterul dinamic al noului spectacol.



El adaugă la dinamica expunerii cinematografice alte elemente importante. Primul ține de substitutele tehnice – un aspect asupra căruia ar fi aproape inutil să insistăm, atât e de elocvent în sine; trebuie doar precizat că substituția implică aici o deplasare cu caracter eminamente demonstrativ. Aparatul utilizat de Jeff (il. 1) este un element de tranziție între vechile și noile mijloace de reprezentare, iar întrebuințarea sa e dublă. Ca teleobiectiv fotografic captează și „fixează“ imaginile, în vreme ce modul în care Jeff îl utilizează este de-a dreptul eretic: în loc să urmărească obținerea de „imagini fixe“, teleobiectivul vizează aici simpla captare a vieții în mișcare (*life in motion*) și, prin aceasta, „cinematograful“.[8] Instrumentul și cel care-l manevrează generează astfel o alegorie a privirii concentrate și exacerbate,



4. *Hitchcock la lucru*, fotograf neidentificat, an necunoscut.

a cărei esență este, înainte de orice, fotografică. Rădăcinile sale sunt însă mult mai profunde – ele se află în tradiția occidentală a „tabloului" (il. 2 și 3) – și vizează totodată noua figură emblematică a celui care captează imagini, în special aceea a realizatorului cinematografic (il. 4). Ambele – tradiția și rezultatul final – sunt marcate de pulsiuni la limita avuabilului și a fost nevoie de munca de pionierat a lui Jacques Lacan pentru a ne face să acceptăm latura libidinală, partea de „dorință" legată de orice demers vizual.[9] E de ajuns să examinăm pe scurt punctele în care istoria picturii și preistoria cinematografului se intersectează pentru a înțelege importanța și modul inevitabil în care arta și mediile optice



5. Samuel van Hoogstraten, *Cutie perspectivică cu vedere într-un interior olandez*, National Gallery, Londra.

au tematizat și integrat tema voyeurului, al cărei reprezentant-cheie va fi – printre alții – Hitchcock. În această „preistorie" a cinematografului, „cutiile perspectivice", așa cum ni le-a transmis arta olandeză a secolului al XVII-lea, joacă un rol aparte (il. 5). Aceste dispozitive dezvoltă datele tabloului olandez de interior, pe care-l

traduc în trei dimensiuni.[10] Dar trebuie ținut seama de faptul – fundamental – că această transformare nu înseamnă nici sugerarea mișcării, nici crearea unui spațiu accesibil, adică „real“. Nu putem „intra“, „merge“, „respira“ – pe scurt, nu putem „trăi“ – într-o cutie perspectivică, fiindcă realitatea pe care o propune este de ordin virtual, de o virtualitate care se oferă esențialmente privirii sau, ca să fim mai exacți, ochiului. Asemenea stereoscoapelor de mai târziu[11], aceste cutii sunt prevăzute cu niște deschideri minuscule, cu găuri care semnalează pe pereții lor locurile obligatorii din care trebuie să se efectueze percepția optică. Această percepție optică nu are în aparență nimic nesănătos, iar interioarele care se desfășoară sub privirea spectatorului curios sunt curate și impecabile ca predica unui calvinist. Un element trebuie totuși pus în lumină. E vorba despre faptul că aceste interioare virtuale și aseptice sunt, ca să spunem așa, „erotizate“ din exterior, fiindcă fisura vizuală este însoțită de inserții de ordin emblematic în centrul cărora tronează sau acționează Zeul Dragostei.

2. DESPRE CÂTEVA DISPOZITIVE LIBIDINALE

În *Fereastra din spate*, spectacolul cinematografic începe un dialog ascuns cu tradiția vechilor instrumente stereoscopice, fiind marcat de aceeași alternanță între pulsiunea vizuală, erotizarea privirii și emblematica amoroasă. La nivelul intrigii, *Fereastra din spate* este un film centrat, așa cum s-a remarcat de altfel foarte des, pe problema cuplului.[12] Jeff este indecis în privința relației

cu frumoasa și eleganta lui logodnică: semn sau pretext al nehotărârii sale, el caută repere spionând viața altora. Filmul este totuși pătruns de spiritul victorian (ca de altminteri întreaga filmografie hitchcockiană), motiv pentru care viața cuplurilor nu este exhibată decât cu multă pudoare. În *Fereastra din spate*, cenzura este adeseori mai importantă și mai semnificativă decât expunerea, fapt care, la urma urmei, contribuie în mod decisiv la intensificarea suspansului. Curiozitatea protagonistului și a tuturor celor care, asemeni spectatorului, se lasă furați de jocul lui este supusă unui crescendo abil calculat.

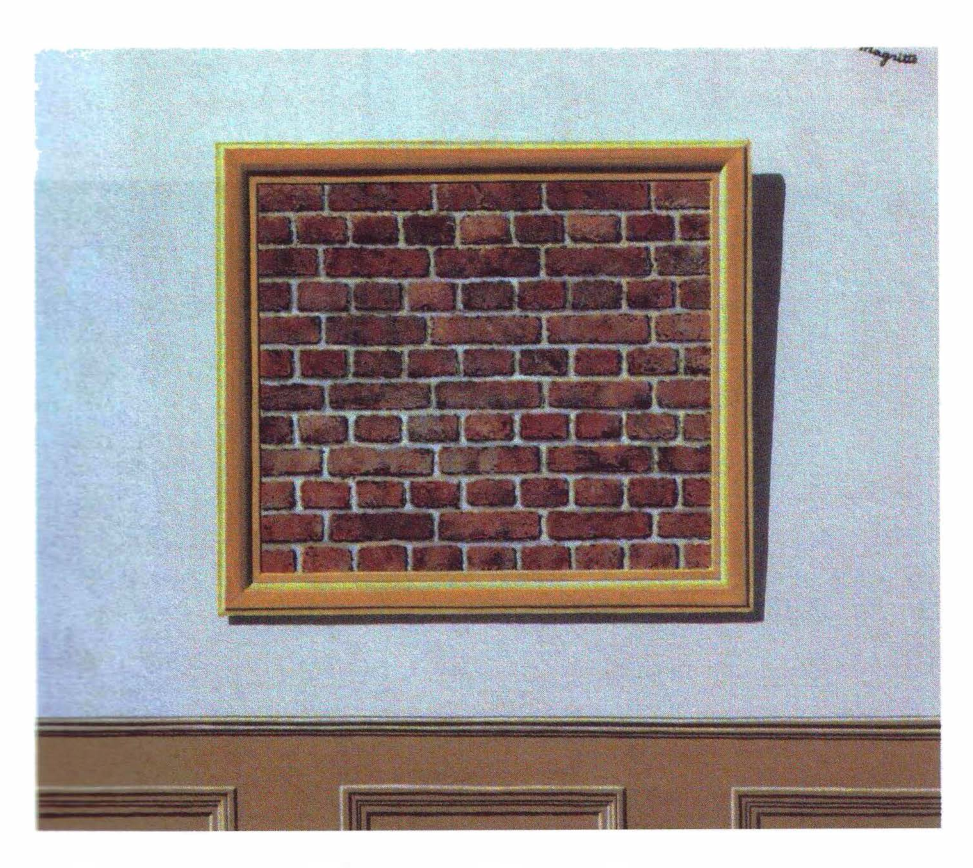
Latura de voyeur a protagonistului este tratată de la începutul filmului cu un amestec de reținere, ironie și indulgență.[13] Înțelegem totuși că acest fotograf neputincios are, ca să spunem așa (de altfel, ca toți voyeurii), o privire erectilă, teleobiectivul și binoclul său fiind încărcate de conotații falice de-abia voalate (il. 1). Multiplele și permanentele cezuri narative care rezultă din asocierea ingenios manipulată de Hitchcock între cadrele fixe ale „ferestrelor indiscrete", alternanța zi–noapte și dinamica existențială a locuitorilor acestui bloc modest de pe 9th Street din Greenwich Village echivalează cu tot atâtea cenzuri optice. Teleobiectivul său este un instrument de intruziune, dar și un instrument de putere, care găurește pereții și traversează ferestrele pentru a pătrunde misterele și secretele. Procedeul lui Alfred Hitchcock prelungește cinematografic caracteristicile vechilor cutii perspectivice, în măsura în care îi oferă spectatorului



6. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Fereastra tinerilor căsătoriți*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.

transformarea la vedere a *cadrajului* în *telescopaj* și a „planului general" în „gros-plan".

Alternanța între accesibilitate și ocluzie structurează acest film, despre care am putea spune, pe drept cuvânt, că n-ar fi nimic fără jocul sincopelor spațiale condus de Hitchcock cu aceeași abilitate cu care manipulează suspansul. Zidurile opace de cărămidă care separă ferestrele (il. 6) sunt elemente ale unui dispozitiv de cenzură care ocultează unități esențiale ale istoriei. Alții, înaintea lui Hitchcock, au glosat asupra a ceea ce-am putea numi paradoxul „reprezentării zero". Unul dintre ei este pictorul suprarealist René Magritte, pentru care reflecția asupra „gloriei și decăderii" „dispozitivului tablou"



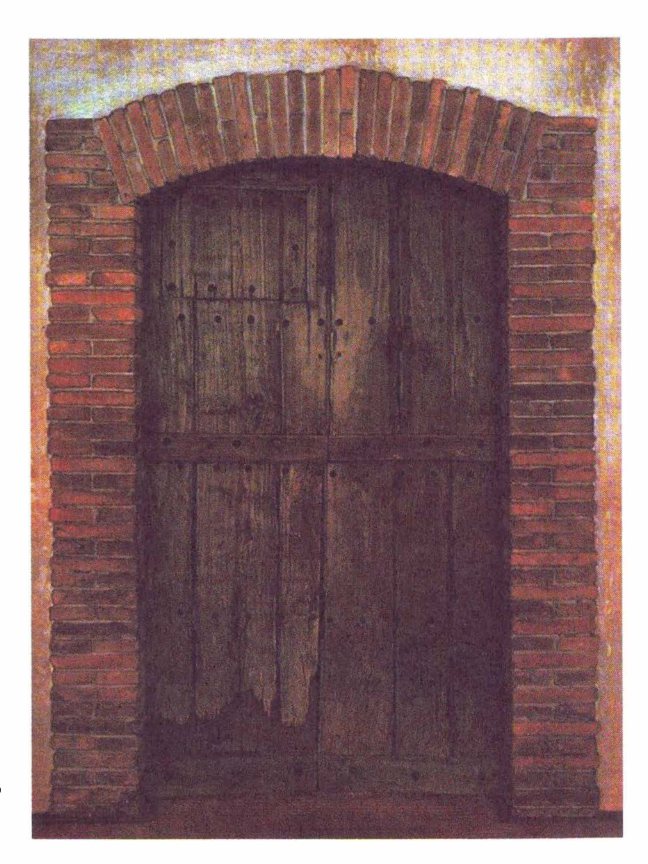
7. René Magritte, *Sângerarea*, 1938–1939, colecție particulară.

constituie unul dintre subiectele favorite (il. 7).[14] Ca mai târziu anumite cadre din *Fereastra din spate* de Hitchcock, unele tablouri ale lui Magritte nu arată „nimic" în afara propriei lor negări. Altele (il. 29, 31, 49) se joacă cu raportul cadru–fereastră–tablou și ne apar astăzi ca adevărate incunabule ale concepției hitchcockiene a suspansului, bazată nu doar pe dilatări și accelerări de ordin temporal, ci și – în primul rând în *Fereastra din spate* – pe dialectica dintre opacitate și transparență.

Există o altă operă care se situează într-un dialog și mai profund cu filmul lui Hitchcock: *Étant donnés* de Marcel Duchamp (il. 8, 9). Deși această instalație ținută secretă cu multe precauții nu a putut fi văzută



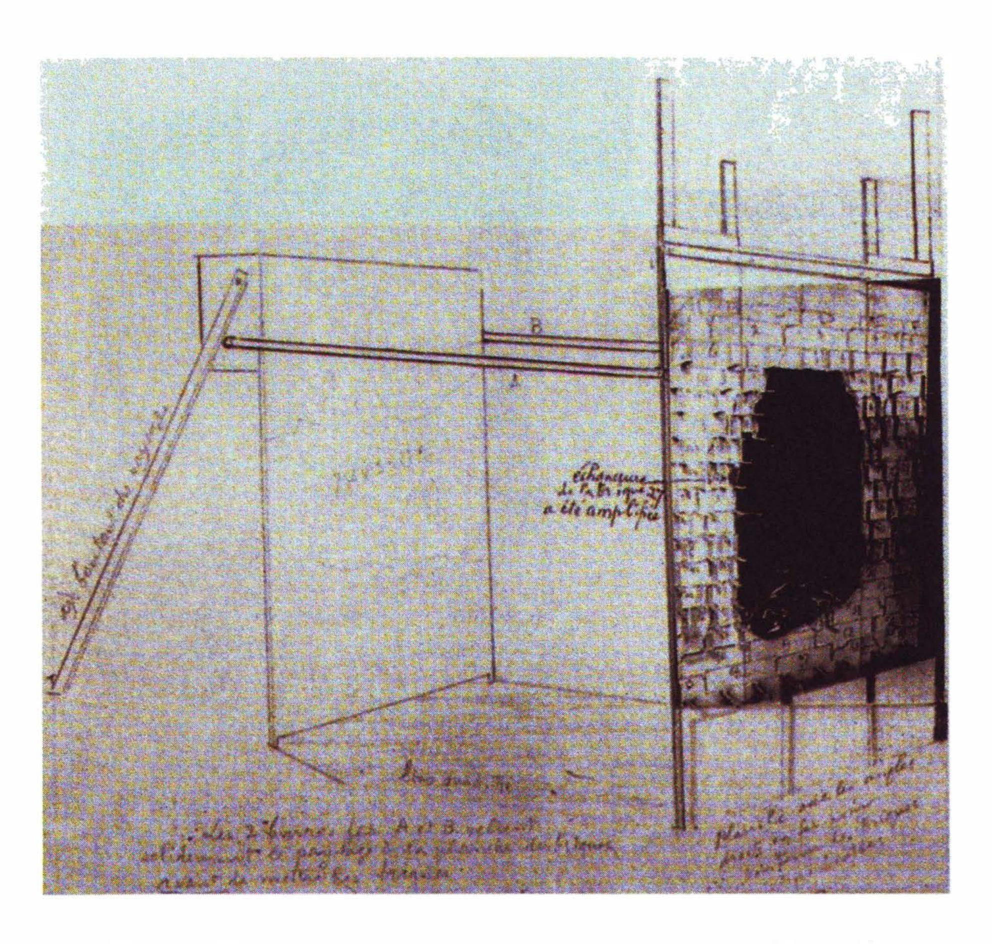
8. Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946–1966, Museum of Art, Philadelphia.



9. Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946–1966, Museum of Art, Philadelphia.

de maestrul de la Hollywood, fiindcă era încă, la acea vreme, în plin proces de realizare în studioul newyorkez al lui Duchamp de pe 210 West 14th Street, ea constituie o operă emblematică a artei secolului XX, cuprinzând, la rândul ei, tot evantaiul aluziilor la tradiția vizuală occidentală. Una dintre cele mai bune descrieri este cea realizată de Juan Antonio Ramírez:

„Înconjurată de o ramă grea de cărămidă, o ușă mare de lemn, roasă de timp, și cuie grosolane, artizanale. Minusculele găuri din centru, de la nivelul ochilor, sunt vizibile doar în clipa în care ne apropiem pentru a examina mai atent caracteristicile fizice ale ușii. Și dacă ne uităm prin ele?



10. Marcel Duchamp, studiu pregătitor pentru *Étant donnés*.

Spectacolul este atunci la fel de neașteptat într-un muzeu pe cât ar fi de așteptat în adâncurile inconștientului colectiv. În prim-plan se află un zid de cărămidă cu o deschidere neregulată care arată de parcă ar fi fost produsă de o explozie violentă sau de un berbec. Prin ea putem vedea aproape în întregime corpul gol al unei femei, cu picioarele larg desfăcute și îndreptate spre spectator într-o etalare ostentativă a organelor genitale și a părului pubian ras; mâna ei stângă (singura vizibilă) ține o lampă care împrăștie o lumină verzuie. Corpul alburiu zace pe un pat

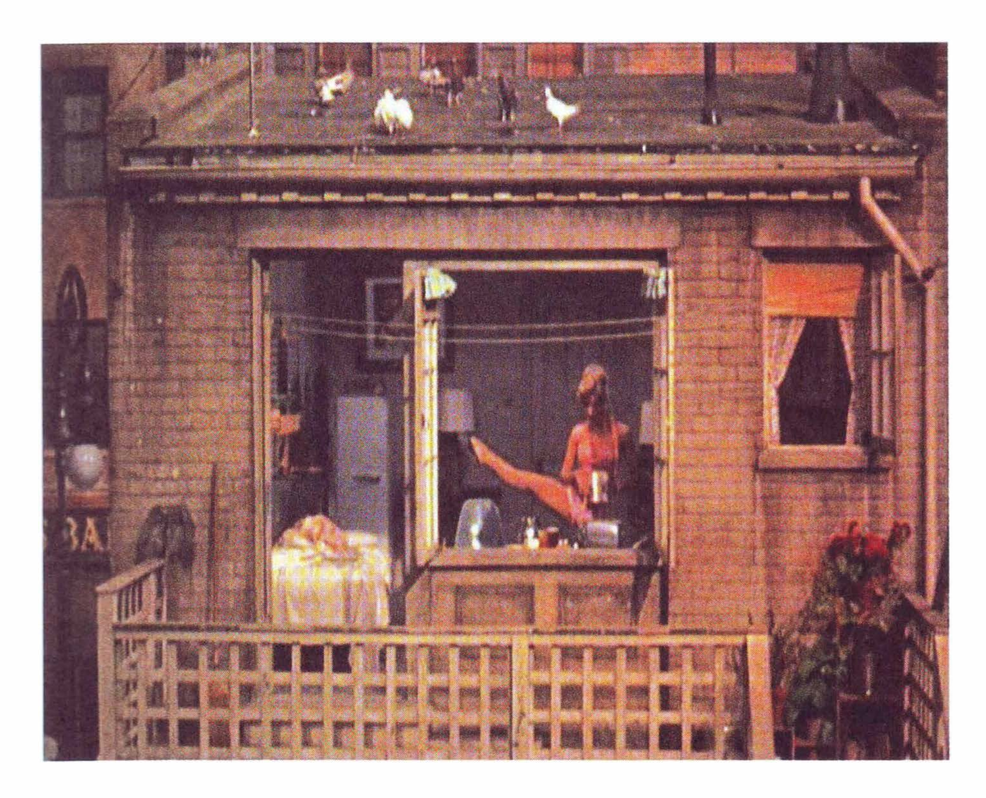
> autumnal din ramuri uscate. În fundal, într-un peisaj rustic strălucitor, vedem o cascadă ale cărei ape imaginare cad într-o autentică mișcare perpetuă."[15]

Și Ramírez continuă:

> „Duchamp, care și-a petrecut aproape întreaga viață defăimând pictura «retiniană», a depășit aici toate extremele iluziei vizuale."[16]

Duchamp a făcut aceasta, am putea adăuga, creând un dispozitiv voyeurist (il. 8, 9), moștenitor al vechilor cutii perspectivice (il. 5), pe care-l supune totuși unei nete supralicitări de tipul *suspans*, prin crearea unei intrigi vizuale și reconstituirea virtuală a unui delict.[17] Nu cred că mă înșel imaginându-mi că, dacă Hitchcock ar fi avut ocazia să pătrundă în studioul secret al lui Duchamp (il. 10), ar fi fost total siderat.

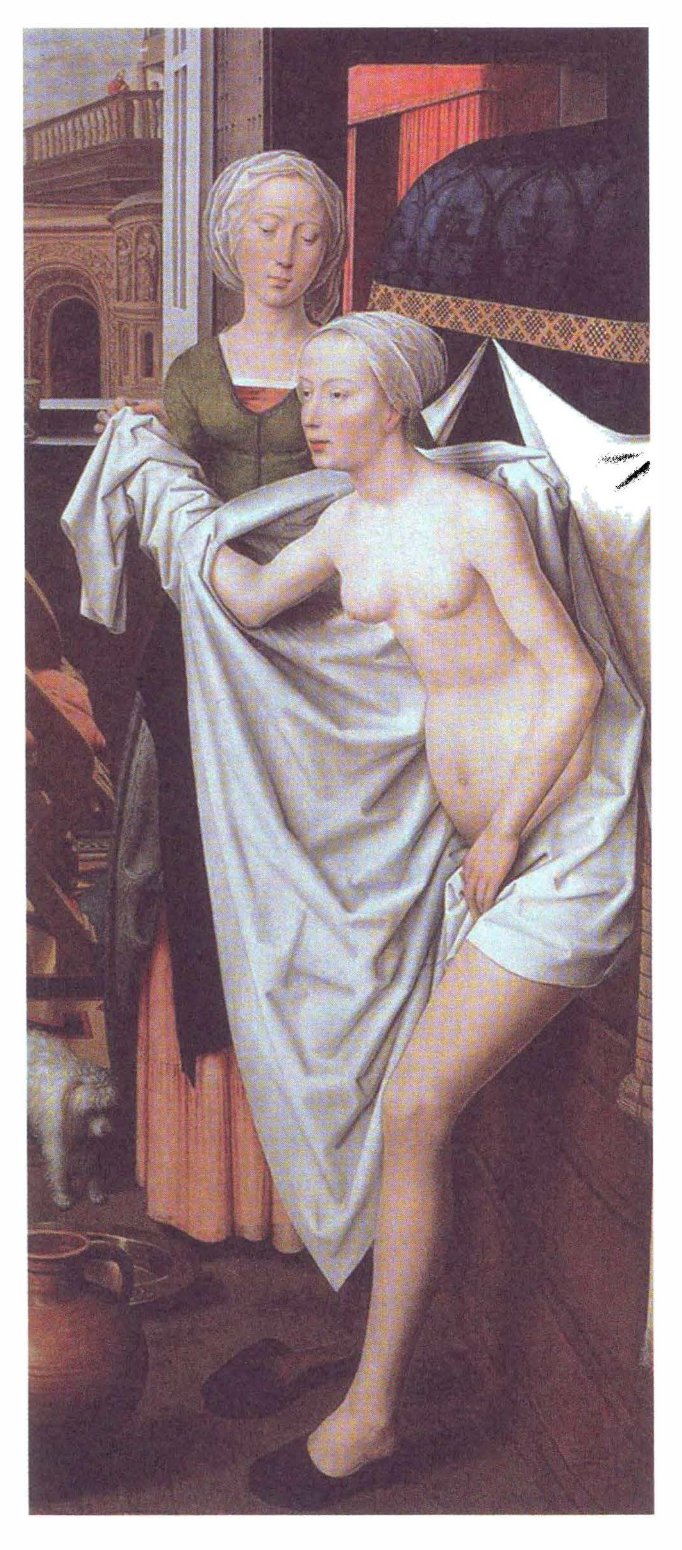
Dar să lăsăm totuși deoparte supozițiile și să revenim la film. În prima parte din *Fereastra din spate*, și în registru diurn, interesul lui Jeff se concentrează în primul rând pe exhibițiile lui Miss Torso (il. 11). Femeia rămâne însă inaccesibilă și, ca să spunem așa, fragmentară, căci, în ciuda faptului că este personajul care-și expune cel mai mult și neîncetat corpul în film, nici Jeff, nici spectatorul (care nu este decât dublul său deopotrivă inocent și pervers) nu o văd niciodată goală. Distanța în raport cu Magritte sau Duchamp este evidentă, și singurul spațiu care ar fi putut permite o asemenea ispravă, sala de baie, are o fereastră atât de mică, încât orice indiscreție este exclusă. Focalizarea hitchcockiană



11. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Miss Torso*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.

abordează aici cinematografic și prin răsturnare una dintre dilemele picturii occidentale, confruntată și ea, de multă vreme, cu dialectica dintre pulsiunea vizuală și bună-cuviință. O întoarcere la începuturi s-ar putea dovedi instructivă.

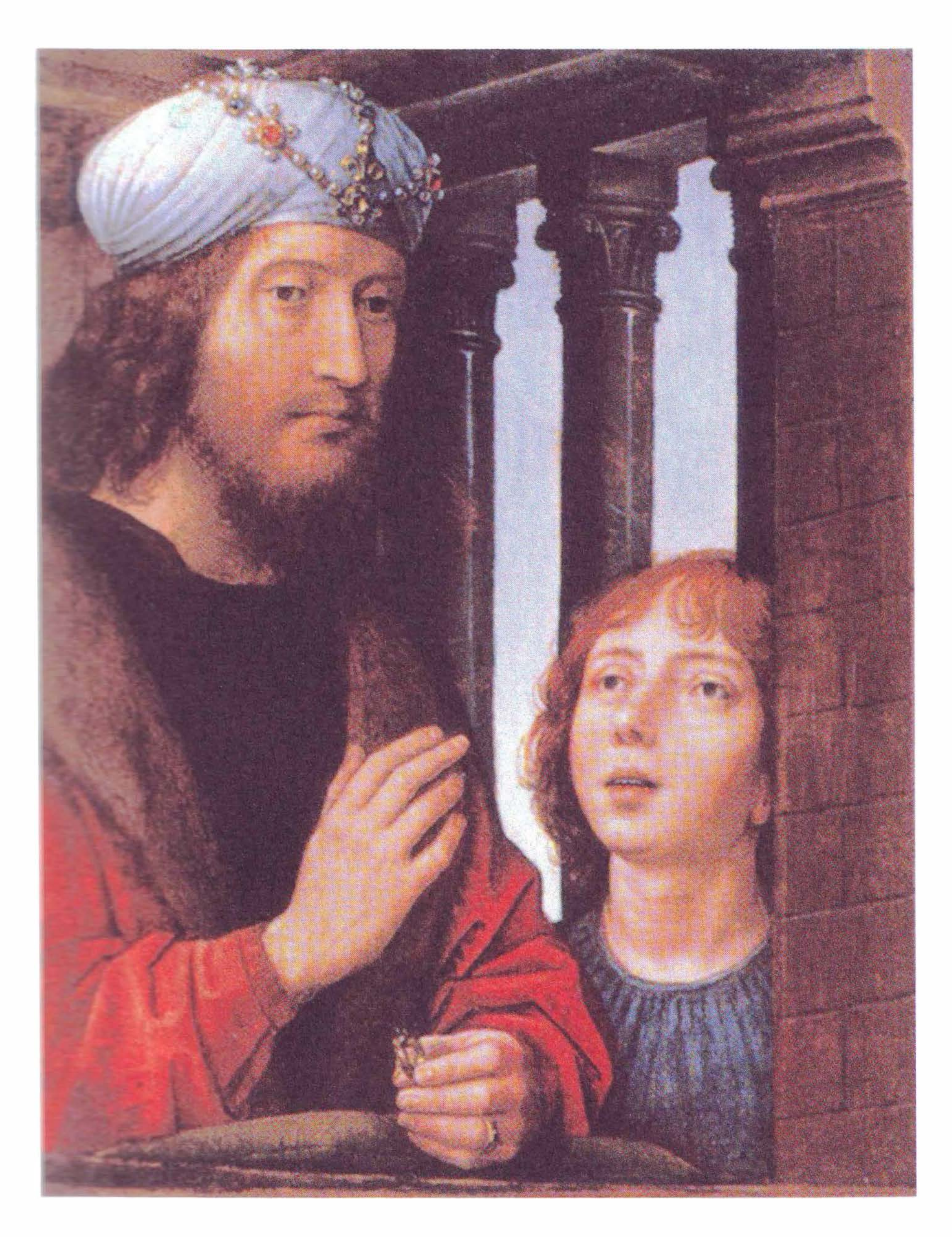
Să luăm, de pildă, un tablou din secolul al XV-lea, *Batseba ieșind din baie* de Hans Memling (il. 12). El povestește în imagini istoria nevestei lui Urie, dorită de regele David, care se îndrăgostește de ea privind-o de pe terasa palatului său în vreme ce ea se scaldă (Cartea a doua a Regilor 11, 2–5). Este una dintre primele scene de nud profan din arta occidentală și, în același timp, unul dintre primele scenarii voyeuriste transmise de tradiție.



12. Hans Memling, *Batseba ieșind din baie*, către 1480, ulei pe lemn, 191×84,5 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.

Tabloul se prezintă astăzi modificat în raport cu starea lui inițială. Astăzi, spectatorul, voyeur exotopic, se află într-o poziție mult mai avantajoasă decât aceea de voyeur endotopic (regele David), care apare doar ca o minusculă siluetă de-abia perceptibilă în ultimul plan al reprezentării. Dar avem de a face aici cu rezultatul unei intervenții tardive: „minimizarea“ actuală a regelui adulter este rodul unei „cenzuri“ care nu a vizat direct nudul, ci situația sa vizuală. Mai limpede spus: totul ne îndeamnă să credem că la un moment dat acest tablou a fost mutilat prin eliminarea voyeurului endotopic (regele David însoțit de un slujitor), pentru a fi înlocuit astăzi de două siluete minuscule pe terasă. Micul tablou care-l reprezenta pe regele David (il. 13), păstrat multă vreme la Art Institute din Chicago și revenit recent la Stuttgart, era inițial parte integrantă din operă (il. 14). Nu vom ști niciodată precis dacă această mutilare se explică prin rațiuni economice (de exemplu, vinderea tabloului ca operă de sine stătătoare) sau estetice (respectarea raporturilor de proporție și de perspectivă), dar ceea ce putem spune cu certitudine este că operația următoare, aceea a înlocuirii, a îndepărtat irevocabil voyeurul, diminuând atât de mult tensiunea vizuală internă, încât aproape că a anihilat-o.[18] În film, dimpotrivă, intriga vizuală este încredințată raportului dintre câmp și contra-câmp, iar spectatorul are acces la ea doar printr-o focalizare de tip subiectiv, care pune uneori în relief cu mult aplomb plăcerea voyeurului (il. 1).

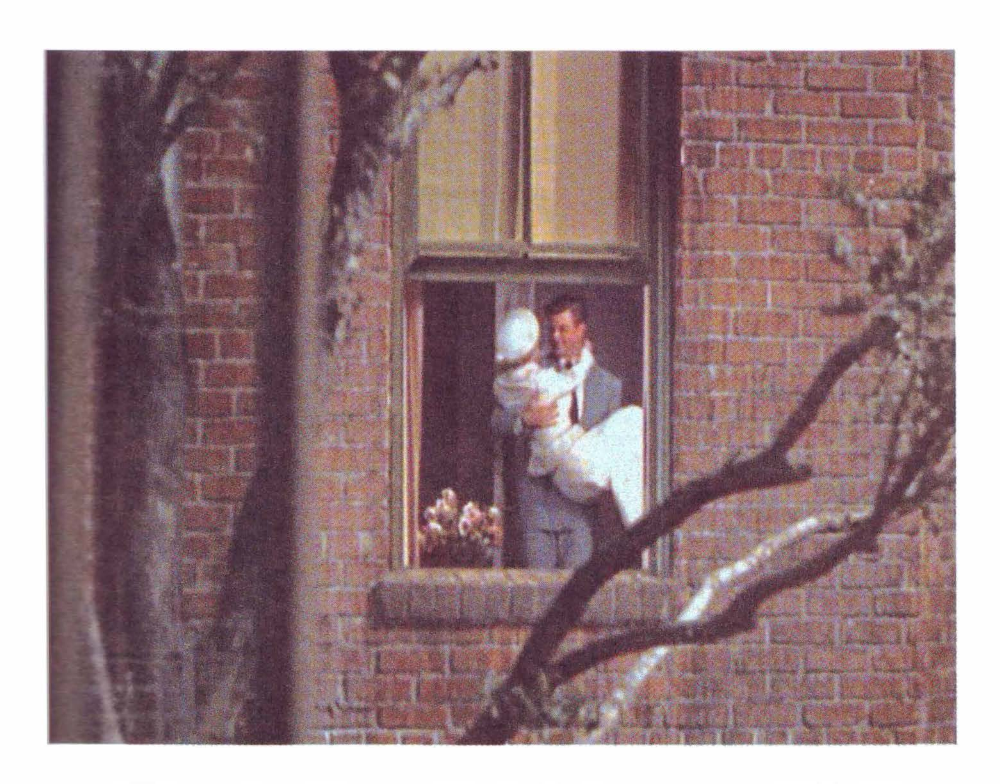
Al doilea episod al filmului care tematizează căutarea vizuală a lui Jeff este cel al sosirii cuplului de tineri



13. Hans Memling, *Regele David și un servitor*, către 1480, ulei pe lemn, 25,4×19,7 cm (detaliu din tabloul precedent), odinioară la Art Institute, Chicago, acum la Staatsgalerie, Stuttgart.



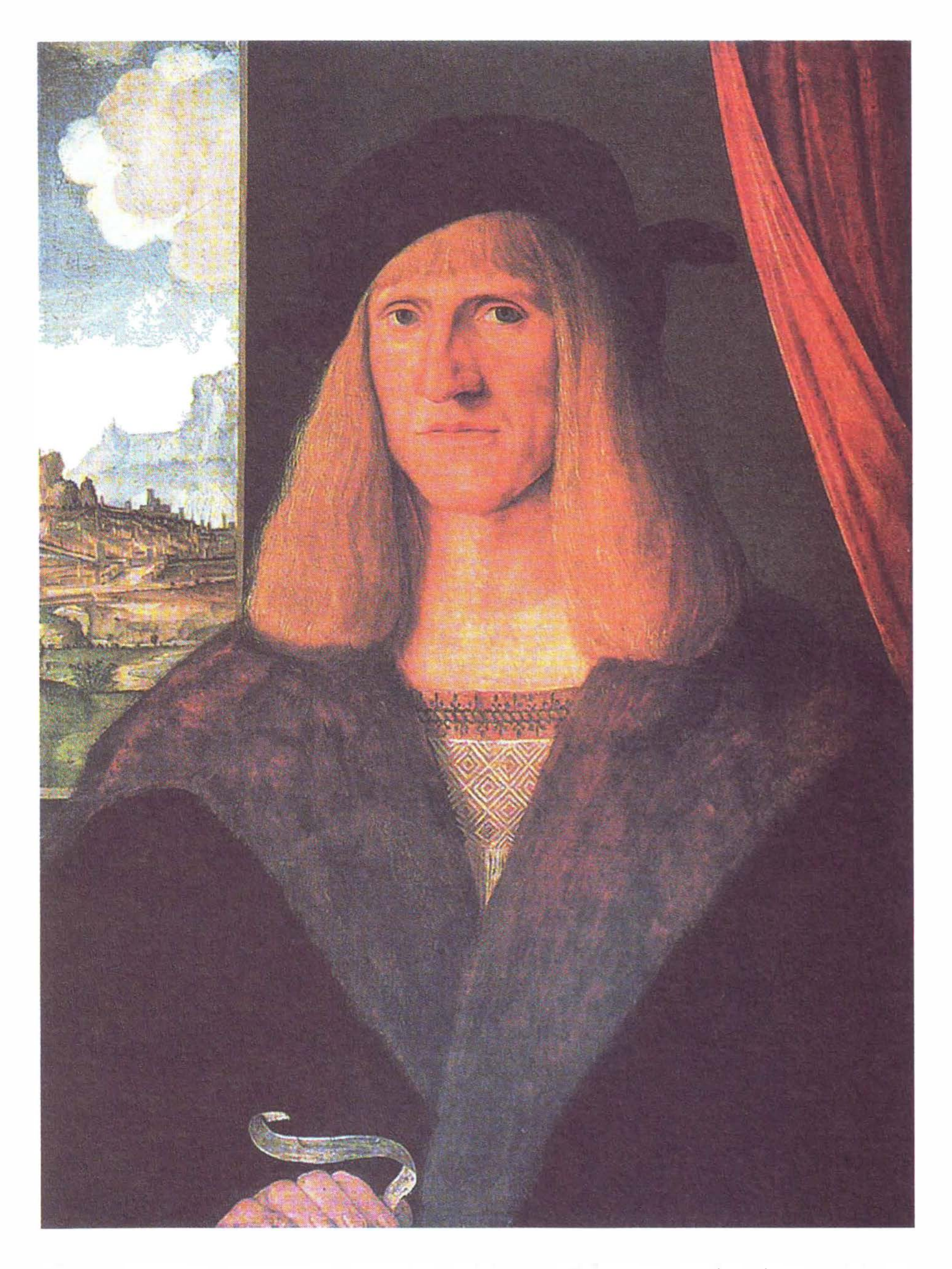
14. Reconstituire a formei inițiale a tabloului lui Hans Memling, *Batseba ieșind din baie*.



15. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Tineri căsătoriți*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.

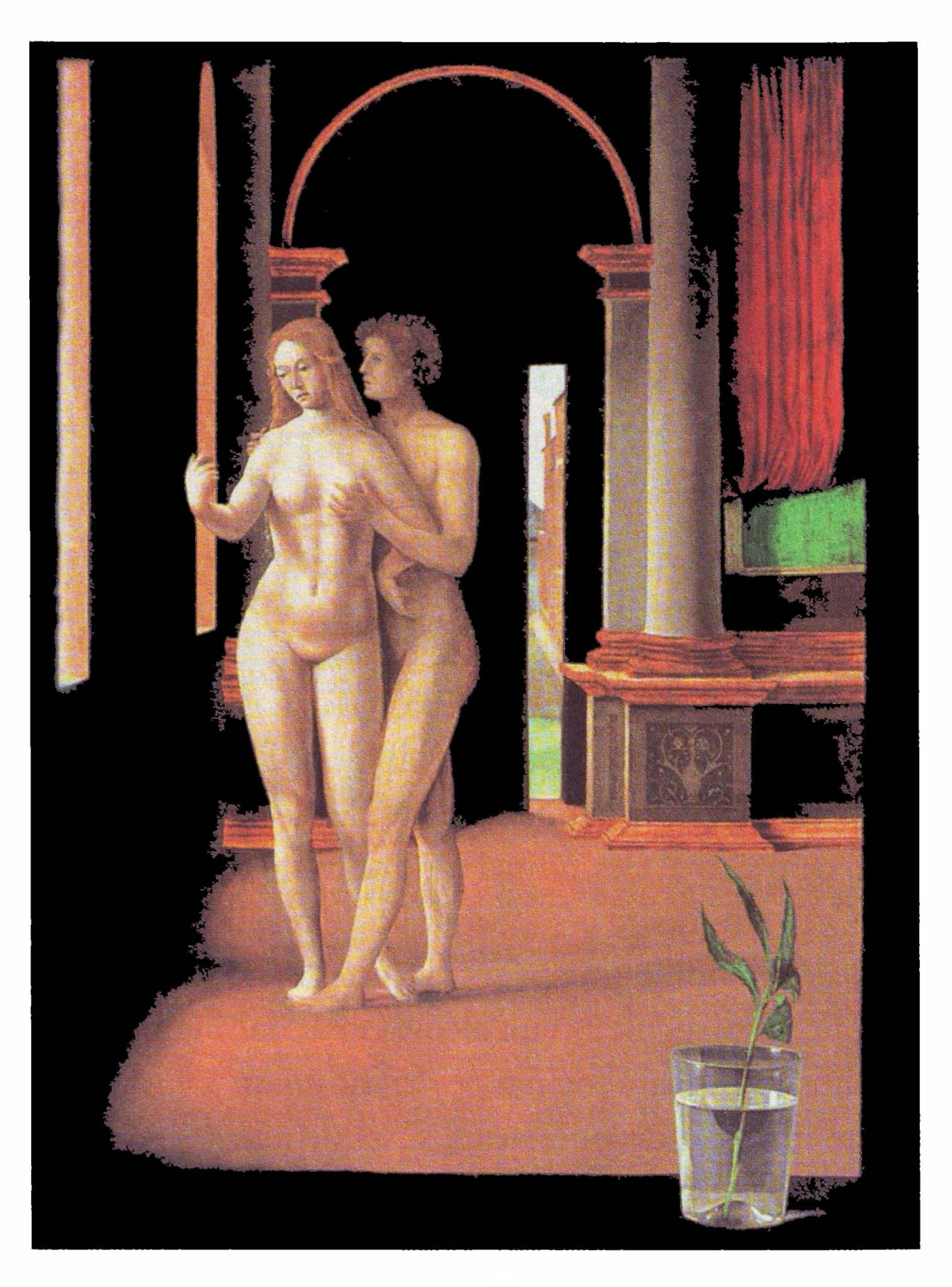
căsătoriți (il. 15). Acesta este semnificativ în măsura în care e singurul episod care provoacă – chiar dacă totul se desfășoară foarte rapid – reacția complexă a lui Jeff, un amestec de curiozitate, frustrare și culpabilitate.

Nu putem decât saluta stinghereala lui Jeff și respectarea intimității cuplului, cu atât mai mult cu cât imaginarul erotic (atât cel occidental, cât și cel oriental) ar fi permis fapte de o cu totul altă anvergură. Câteva exemple care vin din epoca de început se pot dovedi aici lămuritoare. Ele ne lasă impresia unui dialog constant pe care Hitchcock îl poartă cu această tradiție, permițându-ne totodată să distingem mijloacele prin care se detașează de ea.



16. Anonim german sau italian (?), *Portret de bărbat*, ulei pe lemn, 55×45 cm, către 1500, Gemäldegalerie, Berlin.

Un misterios tablou din Renaștere, datând cam din 1500 și a cărui paternitate face încă obiectul unor dispute între specialiști (il. 16, 17), ne poate servi drept exemplu.[19] El prezintă particularitatea de a fi pictat pe ambele



17. Anonim german sau italian (?), *Cuplu nud într-un interior*, verso al portretului precedent, ulei pe lemn, 55×45 cm, către 1500, Gemäldegalerie, Berlin.

părți. Pe recto se află portretul unui gentilom, în vreme ce pe verso este reprezentată o scenă de intimitate erotică văzută printr-o fereastră. Raportul între cele două fețe

ale tabloului este puțin limpede și probabil că nu va fi niciodată elucidat complet. Nu există tematizarea directă a unei relații voyeuriste între cel portretizat și cuplu, iar dispoziția recto/verso vine mai degrabă să infirme o asemenea intenție. Cu toate acestea, tabloul cu față dublă dezvăluie mai multe elemente ale unui scenariu vizual a cărui înlănțuire nu poate decât să-l neliniștească pe spectator. Dispozitivul ferestrei este foarte explicit. Draperia roșie din spatele căreia ne privește un domn sever este cât se poate de obscură și, din acest motiv, cât se poate de tulburătoare. Această draperie nu este neobișnuită în sine (țesăturile de acest fel se numără printre dispozitivele de prezentare a portretelor Renașterii), dar devine astfel în momentul în care spectatorul își pune întrebări asupra raportului care există între „dezvăluirea“ și „disimularea“ unui chip și, mai ales, atunci când se ivește o a doua întrebare, cea referitoare la raportul dintre cele două draperii roșii ale tabloului, una pe recto, încadrând un chip, cealaltă pe verso, ocultând un alcov. Chiar dacă rămân fără răspuns (sau poate tocmai *pentru că nu au un răspuns*), aceste întrebări deconcertează și stânjenesc.

Totul dă de înțeles că intenția lui Hitchcock, a cărui bogată cultură vizuală este astăzi neîndoielnică, s-a orientat, în clipa în care a abordat vechile dispozitive vizuale (ferestre, storuri, ecrane), spre exploatarea și accentuarea laturii lor tabu, a laturii lor interzise. În ciuda frumoasei expoziții din 2001 intitulată „Coincidențe fatale“, consacrată culturii artistice a lui Hitchcock[20], nu vom ști niciodată exact care au fost sursele lui de inspirație sau de dialog, și faptul în sine este secundar. Dimpotrivă,



18. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Miss Lonelyhearts*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.

mi se pare mai important să notăm că, în *Fereastra din spate*, fereastra tinerilor căsătoriți rămâne închisă în cea mai mare parte a timpului, cu storurile lăsate (il. 6), spre deosebire de ceea ce se petrece în arta erotică tradițională, cu excepția scurtelor momente în care Larry deschide fereastra ca să ia o gură de aer proaspăt sau ca să fumeze o țigară, înainte de a fi repede chemat la ordine de soția lui.

Storurile care se coboară și se ridică joacă un rol deloc neglijabil în această poveste, și nu putem să nu admirăm fina țesătură de simetrii și de corespondențe care se urzește. Ele sunt prezente în cea mai frumoasă dintre povestirile secundare ale acestui film, aceea a lui Miss Lonelyhearts, asupra căreia va trebui să ne oprim o clipă (il. 18).



19. John Sloan, *Ferestre în noapte*, 1910, Delaware Art Museum, Wilmington.

Pe lângă faptul că propune secvențe dintre cele mai memorabile din întreaga filmografie hitchcockiană, fapt datorat mai ales poeziei limbajului gestual și indubitabilei măiestrii cu care regizorul și operatorul controlează cezurile optice, această istorie este semnificativă și prin felul în care Hitchcock reușește să încorporeze în opera sa sugestii care vin din cinematograful mut, dar și din marea pictură americană a timpului său. Prima secvență, cea în care Miss Lonelyhearts își imaginează că primește un invitat (evident, masculin), este formată dintr-o extraordinară serie de „tablouri vivante“. În a doua secvență, și mai complexă, Miss Lonelyhearts în-



20. Edward Hopper, *Ferestre în noapte*, 1928, ulei pe pânză, ¯3×7×86,4 cm, Museum of Modern Art, New York.

fruntă realitatea. Se gătește, coboară în stradă, merge la cafeneaua din față și revine în cele din urmă însoțită de un bărbat. Aici storul lăsat nu are capacitatea să oculteze complet evenimentul, dar face parte dintr-un sistem de filtre prin care se transmite aventura. Acest sistem este tributar tradiției picturale americane. Artiștii de la Ashcan School abordaseră deja, la începutul secolului XX, „subiectele vulgare“, din care scenele de voyeurism nocturn făceau parte integrantă. John Sloan a fost fără îndoială marele ei inițiator (il. 19), iar, mai târziu, Edward Hopper continuatorul cel mai cunoscut (il. 20).[21] Una dintre cele mai mari găselnițe ale lui

Hopper a fost aceea de a elabora în pictura lui o radiografie a vieții moderne, cu ajutorul asocierii dintre vederea prin fereastră, eclerajul nocturn și sincopele vizuale. Acestea din urmă, obținute prin integrarea plastică a spațiilor intermediare (ancadramente, rama și pervazul ferestrei, praguri de uși, pereți despărțitori...), îi lasă spectatorului sarcina (și plăcerea) de a completa și de a reconstitui o istorie, operație cu atât mai atrăgătoare și mai periculoasă cu cât acesta nu va ști niciodată precis dacă se confruntă într-adevăr cu „o istorie", sau dacă nu cumva are mai degrabă de a face cu o „lipsă de poveste". Dialogul lui Hitchcock cu pictorul (il. 18, 20, 21) este de astă dată direct și se plasează pe mai multe planuri. Primul atestă felul sensibil și filtrat în care realizatorul percepe marele vid afectiv ce domină spațiile închise ale marilor orașe. Un altul îl înfățișează atent la tăieturile spațiale și ancadramentele întâmplătoare care operează în locurile obișnuite și care sunt, la rândul lor, un semn al singurătăților împărtășite. Dar reluarea cea mai interesantă este aceea în care ochiul cinematografic al realizatorului intervine și exploatează decupajele lui Hopper în sensul unui joc foarte atent între *simultaneitatea* ferestrelor-ecran și *principiul succesiunii* implicat de acțiunea filmică. Este unul dintre motivele pentru care „modelul Hopper" va fi exploatat nu doar în istoria secundară a lui Miss Lonelyhearts (fără îndoială episodul cel mai tributar universului pictorului american), ci va fi fundamental deopotrivă – și mai ales – în istoria principală din *Fereastra din spate*, și anume cea a cuplului Thorwald, care va reprezenta obiectul *detectării*. Ea se concretizează în introducerea în nara-



21. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Apartamentul familiei Thorwald și cel al lui Miss Lonelyhearts*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.

țiune a spațiilor-ferestre și în suspansul creat atât de opacitatea pereților, cât și de transparența ferestrelor.

În sfârșit – și aici avem de a face neîndoielnic cu o mișcare genială din partea lui Hitchcock –, secvența de tensiune maximă este aceea în care, odată ce Lisa a trecut „în cealaltă parte a curții", totul pare să se precipite spre o catastrofă finală. Suspansul se manifestă în uluitoarea înlănțuire a celor două istorii, cea a confruntării Lisei cu presupusul asasin și cea a tentativei de sinucidere a lui Miss Lonelyhearts, care se derulează simultan nu la trei ferestre – decupajul maxim oferit de pictura lui Hopper –, ci pe nu mai puțin de șase ecrane în același timp (il. 21).



22. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Lisa urcând spre apartamentul familiei Thorwald*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.

Pentru a înțelege cum se cuvine miza acestei supralicitări narative și optice, trebuie analizat ansamblul filmului, în special una dintre secvențele anterioare care pune accentul pe raportul ambiguu dintre exhibiționism, voyeurism și intimitate. Este vorba de scena în care frumoasa Lisa are grijă să transforme locul de pândă – mansarda lui Jeffrey – într-un spațiu protejat optic, ca să-și poată etala în deplină intimitate splendidul *déshabillé* de mătase. Dar, ironie a sorții, cruzime a lui Hitchcock sau, mai exact, fatalitate a intrigii, Jeff nu catadicsește să-i arunce măcar o privire Lisei, lucru pe care ea l-ar fi dorit (și meritat) cu adevărat. În loc să-și contemple logodnica și să-i admire atrăgătoarea ținută nocturnă,

el preferă – prostește și iremediabil – să privească „mai departe“, „prin Lisa“, prin storuri. Clipa în care se va hotărî în cele din urmă s-o privească *pe ea* va fi aceea în care Lisa însăși ia decizia să „treacă dincolo“, adică să părăsească mansarda, să traverseze curtea, să escaladeze praguri și bariere ca să pătrundă, în fine, în lumea fantasmelor vizuale dragi logodnicului ei (il. 22). *Numai și numai atunci* Jeffrey o privește *în sfârșit*.

3. EFECTUL SHERLOCK HOLMES

Am ajuns astfel în punctul central al filmului, cel care se referă la raportul dintre pasiunea vizuală a lui Jeff și procesul de detectare (*detection*). Este un raport pe care filmul îl preia din romanul polițist de început, a cărui lecție este asimilată în mod exemplar de Hitchcock. Procedând astfel, el începe un dialog foarte personal cu unul dintre fondatorii genului, Conan Doyle, și unul dintre personajele sale cele mai cunoscute, Sherlock Holmes. Duplicitatea realizatorului, care „captează imagini“ și creează intrigi vizuale (il. 4), se îmbină, în *Fereastra din spate*, cu pluralitatea funcțiilor asumate de Jeff, protagonistul filmului, deopotrivă fotograf, voyeur și detectiv (il. 1, 25, 26). La el, ca și la Holmes, căutarea coroborează interpretarea semnelor vizibile cu secrete operații logice. Fereastra ca spațiu al semnelor este unul dintre motivele predilecte ale lui Conan Doyle, și primul său ilustrator, Sidney Paget, a înțeles foarte bine acest lucru. Ilustrațiile sale la foiletoanele publicate în *The Strand Magazine* stau mărturie în acest sens. Dacă

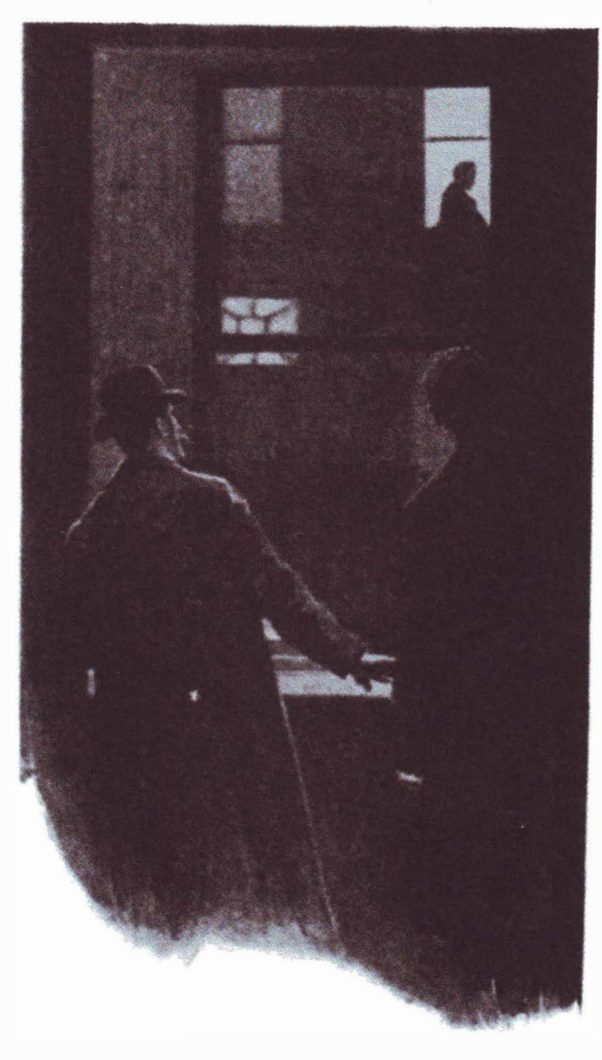
THE RETURN OF SHERLOCK HOLMES. 345

his sympathy was shown in his manner rather than in his words. "Work is the best antidote to sorrow, my dear Watson," said he, "and I have a piece of work for us both to-night which, if we can bring it to a successful conclusion, will in itself justify a man's life on this planet." In vain I begged him to tell me more. "You will hear and see enough before morning," he answered. "We have three years of the past to discuss. Let that suffice until half-past nine, when we start upon the notable adventure of the empty house."

It was indeed like old times when, at that hour, I found myself seated beside him in a hansom, my revolver in my pocket and the thrill of adventure in my heart. Holmes was cold and stern and silent. As the gleam of the street-lamps flashed upon his austere features I saw that his brows were drawn down in thought and his thin lips compressed. I knew not what wild beast we were about to hunt down in the dark jungle of criminal London, but I was well assured from the bearing of this master huntsman that the adventure was a most grave one, while the sardonic smile which occasionally broke through his ascetic gloom boded little good for the object of our quest.

I had imagined that we were bound for Baker Street, but Holmes stopped the cab at the corner of Cavendish Square. I observed that as he stepped out he gave a most searching glance to right and left, and at every subsequent street corner he took the utmost pains to assure that he was not followed. Our route was certainly a singular one. Holmes's knowledge of the byways of London was extraordinary, and on this occasion he passed rapidly, and with an assured step, through a network of mews and stables the very existence of which I had never known. We emerged at last into a small road, lined with old, gloomy houses, which led us into Manchester Street, and so to Blandford Street. Here he turned swiftly down a narrow passage, passed through a wooden gate into a deserted yard, and then opened with a key the back door of a house. We entered together and he closed it behind us.

The place was pitch-dark, but it was



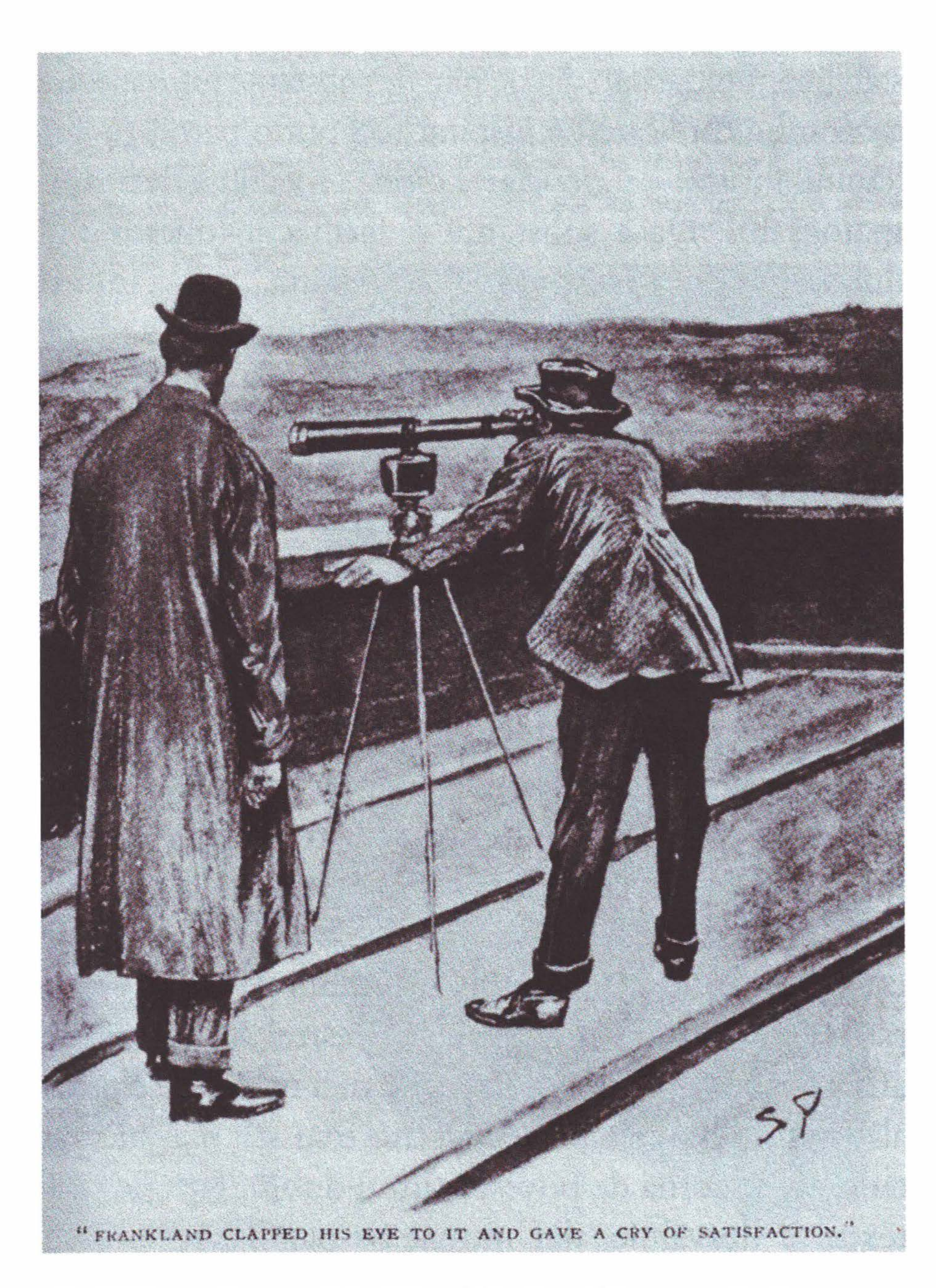
"I CREPT FORWARD AND LOOKED ACROSS AT THE FAMILIAR WINDOW."

Vol. xxvi.—47

23. Sidney Paget, „*I crept forward and looked across at the familiar window*", ilustrație pentru Arthur Conan Doyle, *The Return of Sherlock Holmes*, *The Strand Magazine*, octombrie 1903.

Hitchcock s-a inspirat din ele, așa cum cred, referințele lui sunt în același timp deferente, ironice și transgresive. El aduce în primul rând un omagiu predecesorului său, stabilind totodată un dialog plin de substanță între mediul de comunicare care l-a inspirat (cel puțin parțial) – foiletonul ilustrat – și noua artă căreia i s-a consacrat: cinematograful. Dacă substanța și farmecul foiletonului ilustrat constau în „punerea în pagină“, substanța și farmecul filmului – Hitchcock o știe prea bine – rezidă în „montaj“. El a perceput totuși maniera abilă în care tandemul Doyle–Paget a utilizat punerea în pagină ca sursă de suspans. La ei, integrarea gravurilor în text nu este niciodată liniară, ci sincopată.

Imaginea nu se topește niciodată complet în text, și de altminteri nici n-ar putea să se topească, ci decupează pagina, o fragmentează, o divizează. Fapt și mai ingenios, inserarea ilustrației, însoțită de o legendă care pune în evidență o frază a textului, se petrece aproape întotdeauna prin anticipare. Mai exact: ilustrația nu repetă și nu vizualizează evenimentul, ci îl devansează, îi *pre-vede* textualizarea. În *The Return of Sherlock Holmes*, publicat în *The Strand Magazine* în octombrie 1903, de exemplu, textul care relatează scena ferestrei (il. 23) nu se află pe aceeași pagină cu gravura, nici măcar pe pagina alăturată, ci pe versoul ei. Acest truc e cu atât mai adecvat cu cât este vorba de povestea unui dublu, fapt pe care textul îl dezvăluie, dar numai pe pagina următoare. Silueta de la fereastră, aflăm, nu este decât simulacrul lui Holmes, sosia lui. Pentru a înțelege acest lucru, cititorul *trebuie să întoarcă pagina,* ceea ce creează un efect agreabil de întârziere, un fel de „ralanti“ livresc. Acest



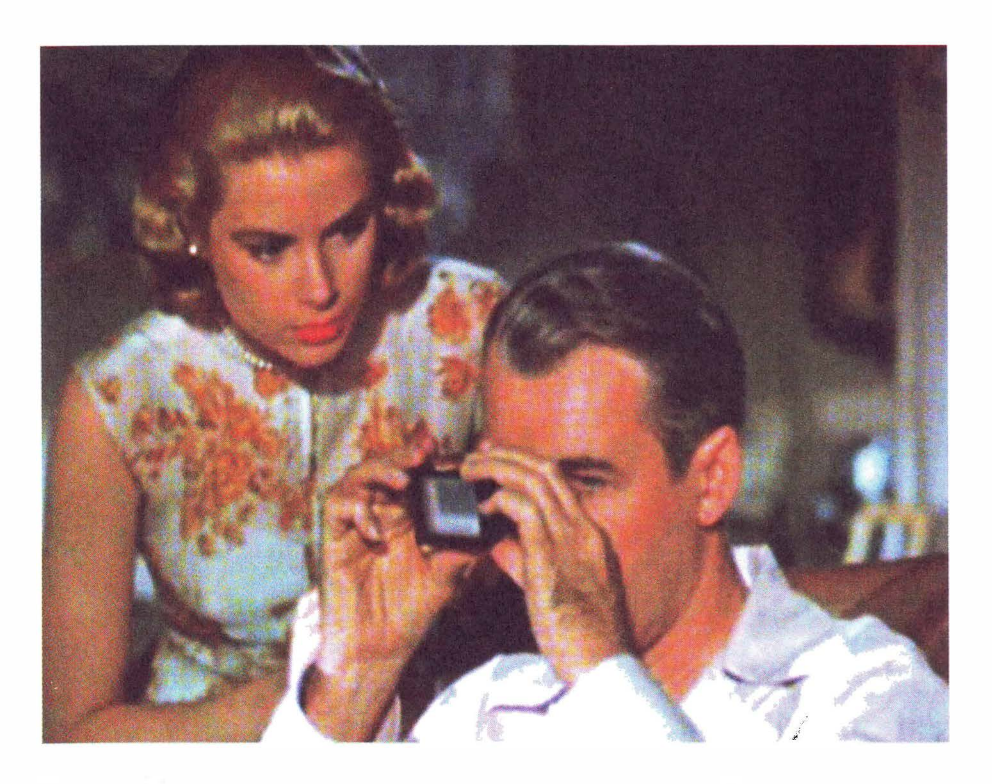
24. Sidney Paget, „*Frankland clapped his eye to it and gave a cry of satisfaction*", ilustrație pentru Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, *The Strand Magazine*, ianuarie 1902.



25. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Jeff în scaunul cu rotile și prietenul său Thomas J. Doyle privind prin binoclu*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.

gen de sincopă este recurent în punerile în pagină ale intrigilor vizuale care operează în romanul-foileton, și totul ne îndeamnă să credem că marea plăcere a lui Hitchcock (fie ea și cvasisecretă) nu a constat doar în aluziile constante la vechea iconografie sherlock-holmesiană (il. 23, 24), ci în felul în care a știut s-o prelucreze cinematografic. A avut totuși grijă să-și dezvăluie, nu fără ironie, dar numai „în treacăt“ și fugitiv, sursele în clipa în care a introdus în povestirea sa personajul „prietenului dintotdeauna al lui Jeff“, pe nume Tom, detectiv (il. 25), care poartă în plus simpaticul patronim *Doyle*.

În ciuda faptului că fotograful-voyeur reușește să-și antreneze prietenul, infirmiera și chiar logodnica în căutările sale, ancheta care conduce la descoperirea crimei lui Lars Thorwald este un proces solitar, care se efectuează în etape, dar comportă un punct crucial. Acest punct crucial nu trebuie confundat cu momentele de supans maxim, fiindcă nu implică un pericol, fiind pur mental și pur optic. Caracterul intelectual al acestui „nod" al *detectării* este una dintre cauzele probabile ale trecerii sale în planul secund în percepția filmului și ale neglijării sale în analizele cele mai avizate. Este vorba



26. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Lisa, Jeff și „cutiuța galbenă"*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.

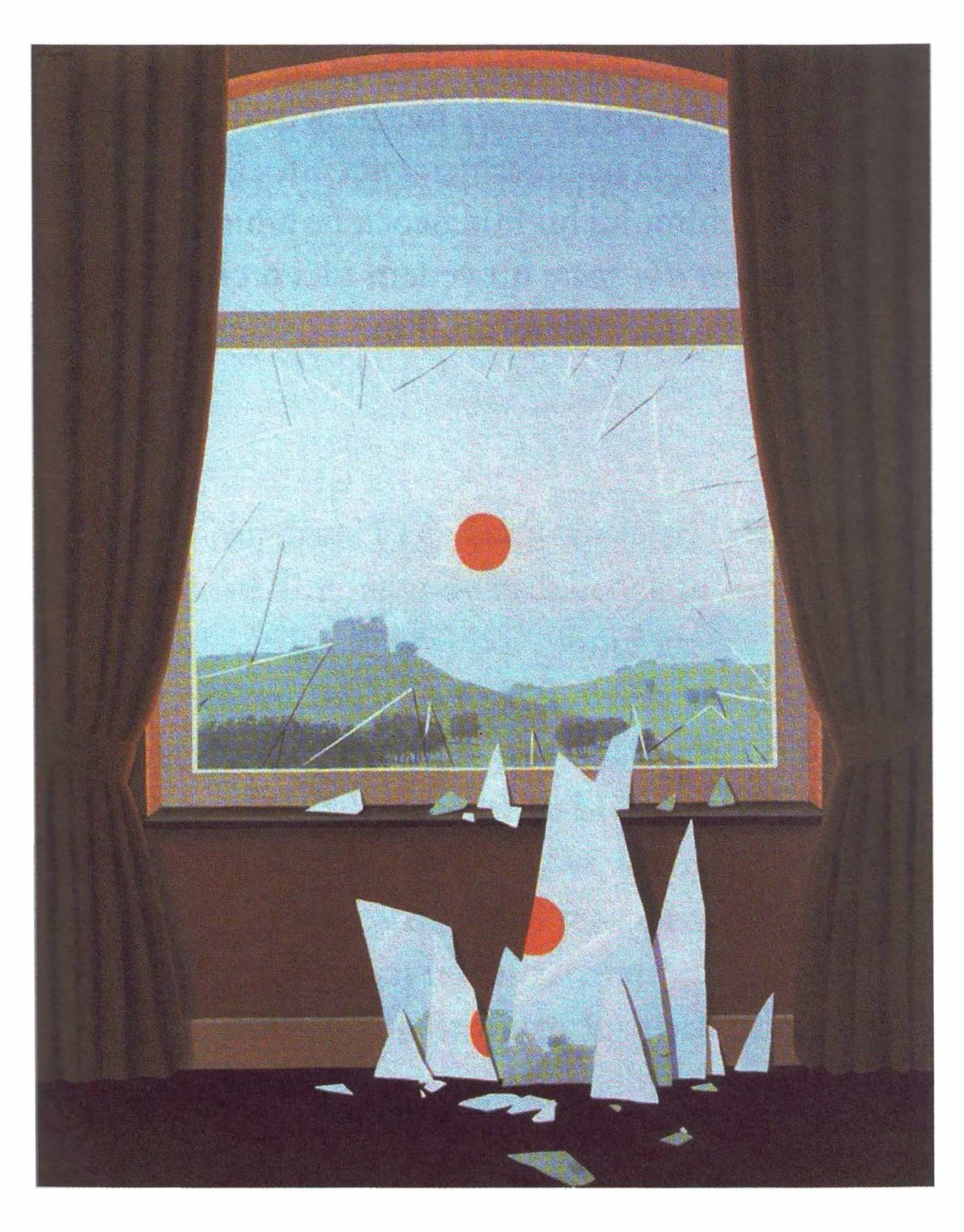
despre secvența-cheie în care Jeff află adevărul și „rezolvă crima“ (il. 26). Secvența îmbină motivul observării concentrate cu acela al deducției și recurge la marii *topoi* ai povestirii polițiste, cu deosebirea că jocul dintre observație și *detectare* pune aici în scenă încă o dată niște dispozitive optice cărora filmul le atribuie calități aproape prodigioase. Spre sfârșitul filmului, Jeff, asaltat interior de ipoteze sumbre, îi cere Lisei să-i dea o „cutiuță galbenă“ care conține diapozitivele făcute cu câteva săptămâni în urmă. La drept vorbind, recursul *in extremis* al lui Jeff la „cutia galbenă“ (care-i va oferi „cheia adevărului“) își găsește cu greu locul în logica strictă a povestirii, atât de absurd pare obiectul în cauză. De unde au apărut diapozitivele care demonstrează aspectul grădinii „în urmă cu câteva săptămâni“ (il. 27, 28)? Cum le-a făcut Jeff (imobilizat de mai bine de o lună)? Și în ce scop? Toate aceste întrebări dau la iveală faptul că acest obiect – cutia cu diapozitive – intră cu greu în coerența *istoriei* și că unicul și adevăratul său loc este acela care privește stricta logică a *povestirii* sau, mai exact, *stricta logică a povestirii cinematografice*. Diapozitivele îi servesc lui Jeff (mai bine zis lui Hitchcock) pentru o confruntare care asociază *succesiunea* și *simultaneitatea.* Dacă Jeff (sau Hitchcock) ar fi avut nevoie de o simplă documentare privind starea grădinii *înainte* (il. 27) și *după* (il. 28) presupusa crimă, o fotografie ar fi fost arhisuficientă și ceva mai conformă de altminteri cu obiceiurile lui Jeff. Dar Jeff (și Hitchcock) are/au nevoie de transparența peliculei pentru a demonstra diferențele minime care dezvăluie crima și care apar



27. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Grădina înaintea crimei văzută prin diapozitivul din „cutiuța galbenă“*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.



28. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Grădina după crimă*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.



29. René Magritte, *Înserare*, 1964, ulei pe pânză, 162×130 cm, The Menil Collection, Houston.

în interstițiul dintre două imagini: cea a diapozitivului și cea a „ferestrei". Nu cred că mă înșel prea tare văzând în această secvență un tandru omagiu pe care realizatorul filmului îl aduce maestrului imaginii fixe care l-a inspirat cel mai mult în crearea enigmelor optice, și

anume René Magritte (il. 29). Dar dacă la Magritte ne vine greu să spunem unde începe și unde se sfârșește tabloul (fiindcă, la urma urmei, *totul* este tablou), punctul central al filmului lui Hitchcock ne amintește că privind *Fereastra din spate* nu vedem nici o crimă, și nici măcar o fereastră: vedem un film.

II

Femeia dispărută: Alfred Hitchcock şi domnişoara Froy(d)

Femeia dispărută (*The Lady Vanishes*) (1937–1938) a fost ultimul film făcut de Hitchcock în Anglia înaintea plecării sale la Hollywood. Filmul începe într-o țară balcanică imaginară, undeva la frontiera austriacă, într-o atmosferă de stare de asediu, și se termină (cu *happy end*) la Londra, câteva zile mai târziu. El se inspiră din cartea scriitoarei Ethel Lina White *The Wheel Spins* (*Roata se-nvârtește*; 1936), care îmbina tensiunea caracteristică a romanului polițist cu tematizarea mișcării și a vitezei. Cartea și titlul său sugestiv l-au inspirat fără îndoială pe Hitchcock, care a tras toate concluziile posibile. Filmul lui depășește totuși simpla transpunere cinematografică a unui text, în măsura în care stabilește un dialog ingenios nu numai cu tradiția literară a romanului polițist, ci și unul complex între structurile unei *motion picture*, cele ale tradiției imaginii fixe și anumite tehnici iluzioniste precinematografice. Adăugând un strop de psihanaliză, Hitchcock ajunge să realizeze un film-manifest care cuprinde deja majoritatea marilor sale teme filmice ulterioare. Să le examinăm.

1. UN TREN ÎN MIŞCARE

Cea mai mare parte a filmului, aproximativ 90% din povestire, se petrece într-un tren. Ar fi instructiv să ne amintim în acest punct definiția pe care Mihail Bahtin a dat-o noțiunii de *cronotop*:

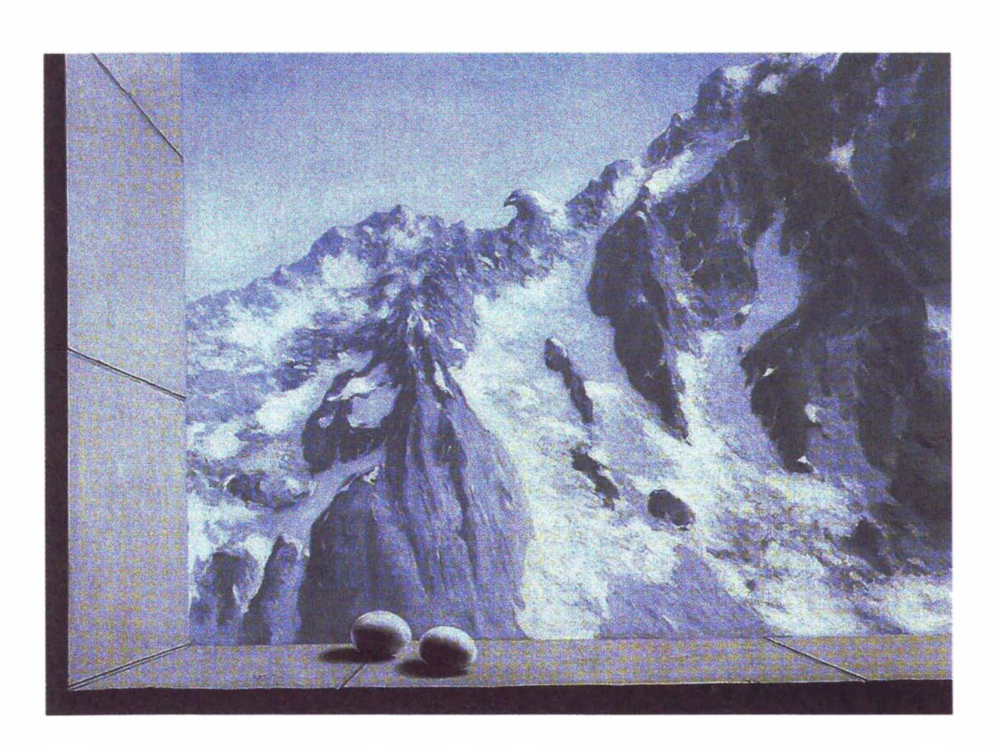
„Vom numi *cronotop* (ceea ce în traducere ad litteram înseamnă «timp-spațiu») conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură. Acest termen se folosește în științele matematice și a fost introdus și fundamentat pe baza teoriei relativității (Einstein). Pe noi nu ne interesează sensul special pe care îl are în teoria relativității, noi îl vom prelua în teoria literaturii aproape ca pe o metaforă (aproape, dar nu întru totul); pentru noi este important faptul că el exprimă caracterul indisolubil al spațiului și timpului (timpul ca cea de a patra dimensiune a spațiului). Noi înțelegem *cronotopul* ca o categorie a formei și conținutului în literatură (nu ne vom referi aici la funcția *cronotopului* în alte sfere ale culturii). În *cronotopul* literar-artistic are loc contopirea indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret. Timpul, aici, se condensează, se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic; spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp."[1]

Cronotopul abordat de Hitchcock în *Femeia dispărută* este o variantă extremă a cronotopului „drumului",



30. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Domnișoara Froy și Iris Henderson*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.

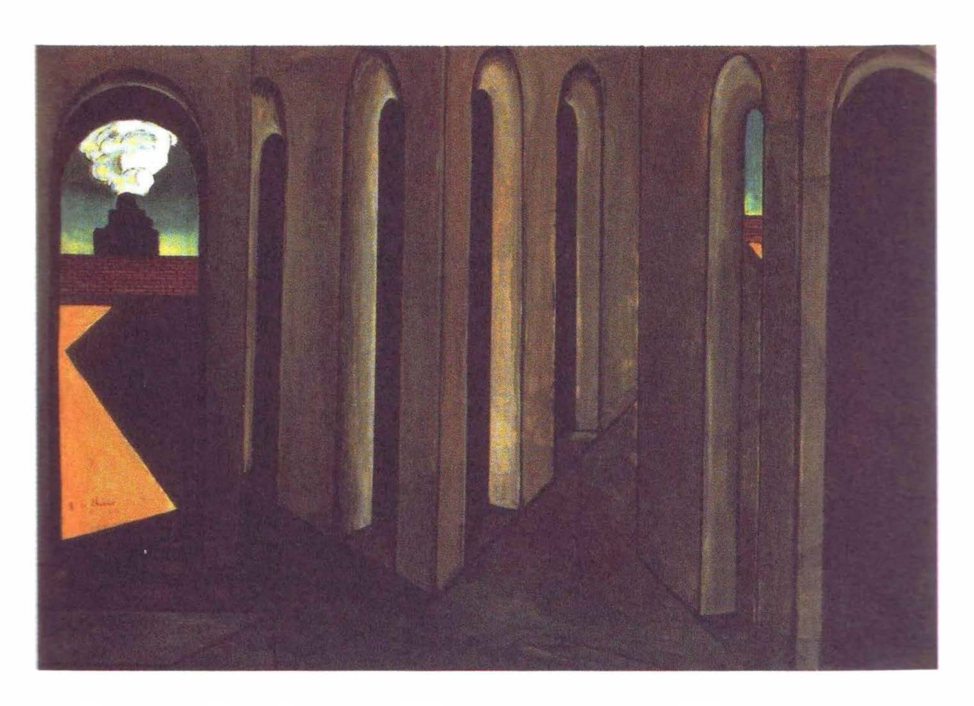
fiind marcat de o puternică antiteză între imobilitate și dinamism. Realizatorul creează astfel, de la bun început, o *mise en abyme*[2] a raportului dintre imaginea fixă și imaginea mobilă, raport asupra căruia va reveni de mai multe ori în filmografia ulterioară. Este vorba, desigur, de un dialog de gradul doi, care nu impietează asupra plăcerii spectatorului de cinema obișnuit, lăsându-se antrenat cum se cuvine de *plot*, dar care, cel puțin de la redescoperirea filmelor hitchcockiene de către Noul Val francez la sfârșitul anilor '50 ai secolului XX, face și deliciul „cunoscătorilor". Pe scurt, minunatele peisaje alpine care se zăresc prin ferestrele compartimentului (il. 30) sunt un semn complice adresat de acest



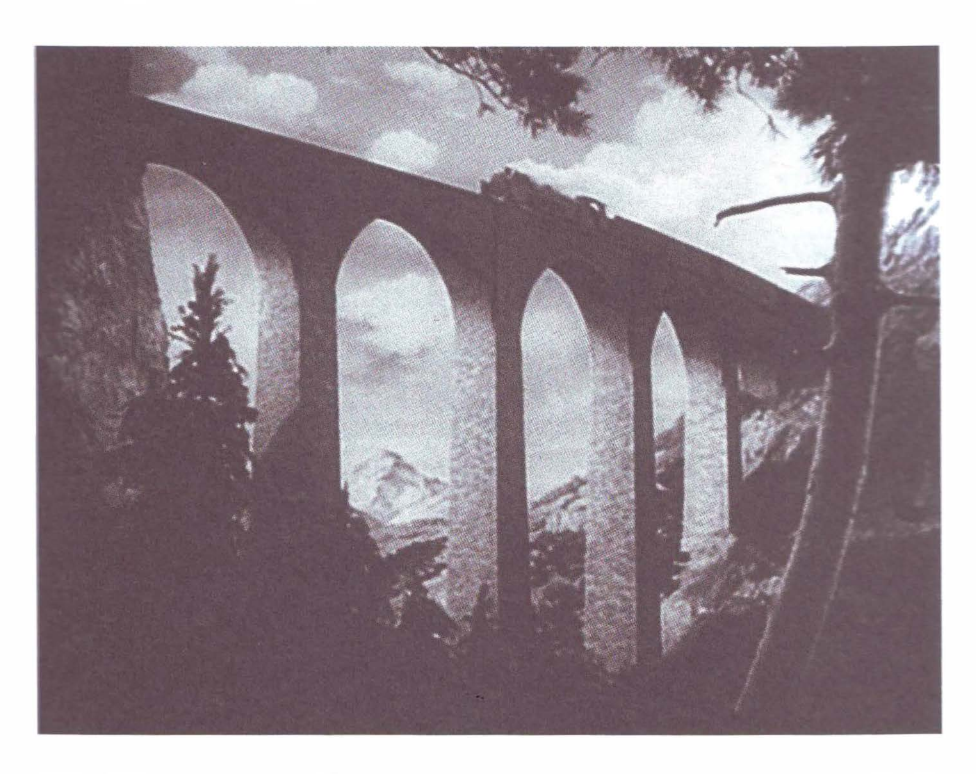
31. René Magritte, *Domeniul Arnhein*, 1938, ulei pe pânză, 73×100 cm, Diane S.A.

film artei vederilor picturale sau turistice, în vreme ce glosează, totodată, uneori ironic, pe seama dedublării interne a ecranului cinematografic și asupra anumitor cadraje utilizate de unii pictori contemporani (il. 31).[3] Dar Hitchcock nu uită niciodată să ne amintească, în contrast evident cu *staza* structurală a picturii metafizice și suprarealiste (il. 32), că „vederile" și „dedublările" filmice nu sunt doar rodul unui cadraj multiplu (fereastră, ușă, aparat de fotografiat), ci și rezultatul unei duble deplasări: mersul trenului, activitatea camerei de luat vederi (il. 33).

Insistența cu care el revine asupra acestui punct este atât de mare, încât acea *mise en abyme* a dispozitivului cinematografic în figura însăși a mecanismului trenului (il. 34) reiese cât se poate de limpede.[4] *Femeia dispărută*



32. Giorgio De Chirico, *Călătorie emoționantă*, 1913, ulei pe pânză, 74,3×106,7 cm, The Museum of Modern Art, New York.



33. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Trece trenul*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.



34. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Trenul merge / Iris Henderson doarme*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.

este un film care glosează asupra raportului dintre viziune și mișcare, fapt prezent în mod demonstrativ în scena plecării trenului din gara Bandrieka. Această secvență conține aluzii la scena fondatoare a artei filmice, aceea fixată pe peliculă de frații Lumière, dar operează din capul locului o schimbare de paradigmă prin mutarea punctului de vedere din exteriorul trenului în interiorul său, mai exact, printr-un joc abil între focalizarea internă și focalizarea externă. În scenele de focalizare externă, rare, dar recurente ritmic pe parcursul filmului, semnalele temporale interne care așază ecranul în centru sunt dinamizate de trecerea rapidă a trenului care îl traversează (il. 33). De aici rezultă un dialog

purtat cinematic cu soluțiile spațio-temporale dragi picturii metafizice (il. 32), comportând o răsturnare semnificativă a *stazei* (*stasis*) în *kinêsis*, la care se adaugă o răsturnare a raportului între claritatea și încețoșarea imaginii. Dacă în pictura metafizică timpul se blochează și fumul trenurilor în mers încremenește, în filme, în speță în *Femeia dispărută*, timpul se accelerează și fumul circulă. Toți și totul „fumegă" în acest film, de la personaje până la locomotivă. Dar mai ales scenele de focalizare internă sunt dominate de recurența unei teme filmice care deplasează caracterul „flou" al viziunii spre incert și misterios (il. 34). Trenul devine o figură a mașinii de vise care este cinematograful, generând întrebări despre limitele dintre viziune și halucinație.

Aș vrea să mă opresc acum asupra acestui aspect, analizând zonele de contact în care cronotopul „călătoriei" și cel al „căutării" dialoghează cu „flou"-ul imaginii filmice, ca figură a misterului cinematografic. *Plot*-ul filmului este simplu, ba chiar – i s-a reproșat de multe ori – simplist: guvernanta engleză, domnișoara Froy, dispare în timpul unei călătorii cu trenul într-o țară imaginară de la Bandrieka la Basel. Iris Henderson și muzicologul Gilbert o caută și, în cele din urmă, o găsesc.

Primul mod hitchcockian de a aborda tema misterului cinematografic a recurs la manipularea supraimprimării fotografice. Hitchcock face astfel să intre în scenă inconștientul și glosează, cinematografic, asupra marelui *topos* literar *transparent mind*.[5] Inconștientul – sugerează Hitchcock – este prima mare mașină de iluzii și dispozitivul fundamental al oricărei căutări.

Alte dispozitive paralele, sau inserate unele în altele ca niște păpuși rusești, există în acest film. Cel mai evident este dulapul magicianului Doppo. E nevoie să ne oprim o clipă asupra lui.

2. DULAPUL MAGICIANULUI

Magicianul Doppo este o pură invenție hitchcockiană (il. 35), care nu apare în romanul lui Ethel Lina White, dar are o mare importanță în film. El reprezintă puterea iluziei și centralizează întregul film în jurul mecanismelor jocurilor optice.



35. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Magicianul Doppo face o scamatorie*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.

MYSTERIOUS DISAPPEARANCES. 43

account of the wire frame, seems always to outline the contours of the vanished subject.

After the operator has said "one, two, three," he lifts the veil and causes the wire frame to fall back.

Since this trick was first introduced it has been more or less perfected or modified in its form, but the preceding description states the methods generally employed in performing the trick. In some cases if the newspaper is carefully



FIG. 3.

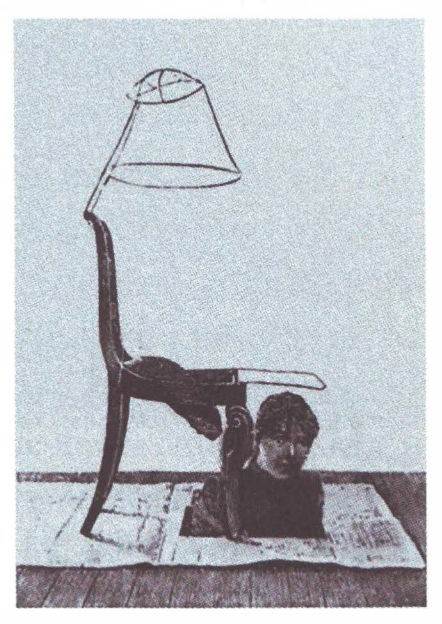


FIG. 4.

examined, it will be found to be made of India rubber and to contain a large rent at about the center. In the next chapter will be described an interesting illusion called "She," in which the lady disappears while being supposed to be cremated. This ingenious trick depends for a portion of the effect upon mirrors, so it is placed with the other illusions requiring the aid of mirrors.

36. *Disappearing Lady*, gravură pentru Albert A. Hopkins, *Magic, Stage Illusion, Special Effects and Trick Photography*, New York, 1898.

Studii recente au subliniat faptul că filmul lui Hitchcock este conceput în dialog direct (dar ironic) cu cele mai populare și mai cunoscute spectacole de magie de bâlci care făceau furori în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX.[6] Unul dintre cele mai gustate era

cel intitulat *L'escamotage d'une dame* (în Franța) și *The Lady Vanishes* (în Anglia) (il. 36). Arta cinematografică pe punctul de-a se naște, ca artă a iluziei, a găsit aici o sursă de inspirație, și părintele fondator al cinematografului european, Georges Méliès, a reușit performanța de a împleti mult timp în cariera lui trucurile moștenite de la vechiul iluzionism de bâlci și noile tehnici oferite de invenția fraților Lumière. În filmul lui Hitchcock, magicianul Doppo este unul dintre cei răspunzători de dispariția domnișoarei Froy. În ce anume *exact* constă contribuția lui rămâne destul de neclar, până la sfârșitul filmului. Acest lucru ne permite să afirmăm că nu valoarea de actant a personajului Doppo primează în film, ci valoarea sa emblematică. Într-adevăr, Doppo este emblema amăgirii și a înșelătoriei, fiind totodată doar un element al unei întregi panoplii de strategii iluzioniste desfășurate în filmul lui Hitchcock. Această desfășurare a pus uneori probleme criticilor, cazul cel mai frecvent fiind acela al incursiunii lui Iris și Gilbert în vagonul de bagaje și jocul lor cu „dulapul cu fund dublu" (il. 37).

S-a subliniat de multe ori caracterul incoerent, chiar abuziv, al acestei secvențe pe care n-o putem înțelege, la drept vorbind, decât deplasându-i interpretarea de la nivelul diegezei la cel al inserției emblematice, dulapul magicianului Doppo nefiind de fapt decât o figură a oricărui dispozitiv creator de iluzii, inclusiv a dispozitivului cinematografiei.

La nivel strict iconografic, ne-am putea totuși pune întrebări în ce privește cunoștințele lui Hitchcock și



37. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Gilbert intră în dulapul magicianului Doppo*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.

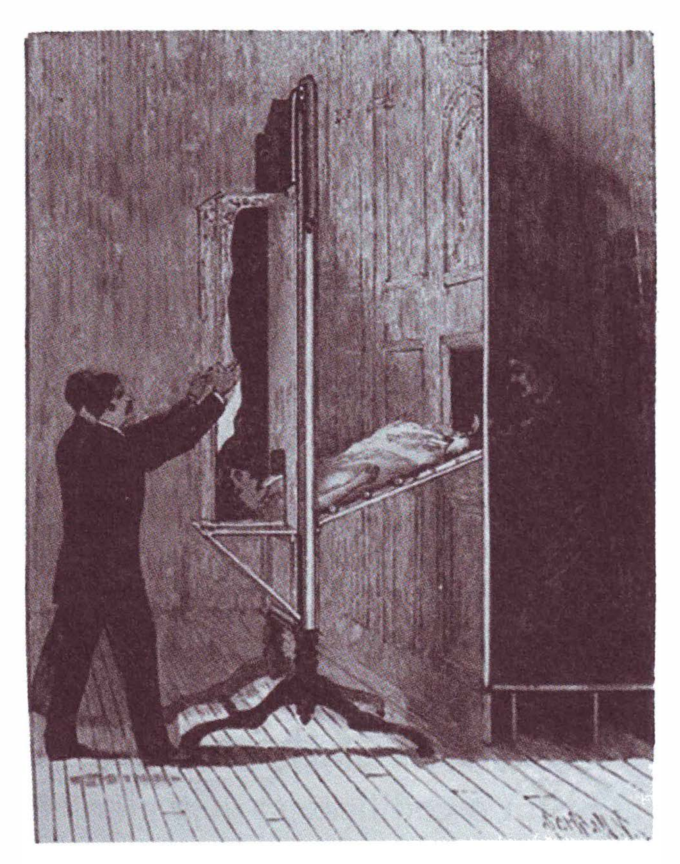
mizele reluărilor sale cinematografice. În acest context, mi se pare că travaliul lui este încă o dată multiplu. Pe de o parte, el arată că e la curent cu iconografia magiei de bâlci, așa cum o codificaseră deja marile manuale de la sfârșitul secolului al XIX-lea (il. 38), cu experiențele de la începuturile cinematografului (ale lui Edison și Méliès, în primul rând), dar și cu calambururile picturale așa cum fuseseră ele dezvoltate – sau aveau să fie dezvoltate în următorii ani – de suprarealism (il. 39).

Trebuie totuși să ținem seama de faptul că Hitchcock îl investește pe scamatorul Doppo cu evidente conotații negative. Conotațiile emblematice ale acestui personaj întâlnesc sfera ideologiei și a politicii. Doppo este un

MYSTERIOUS DISAPPEARANCES. 29

each side of it. All is quiet for a moment, and then the screen is taken down and the lady has disappeared. The mystification is completed by the removal of the portable mirror, it being thus made evident that the performer is not hidden behind it.

Two of our cuts illustrate the performance as seen by the audience, the second explains the illusion. The mirror is really in two sections, the appar-

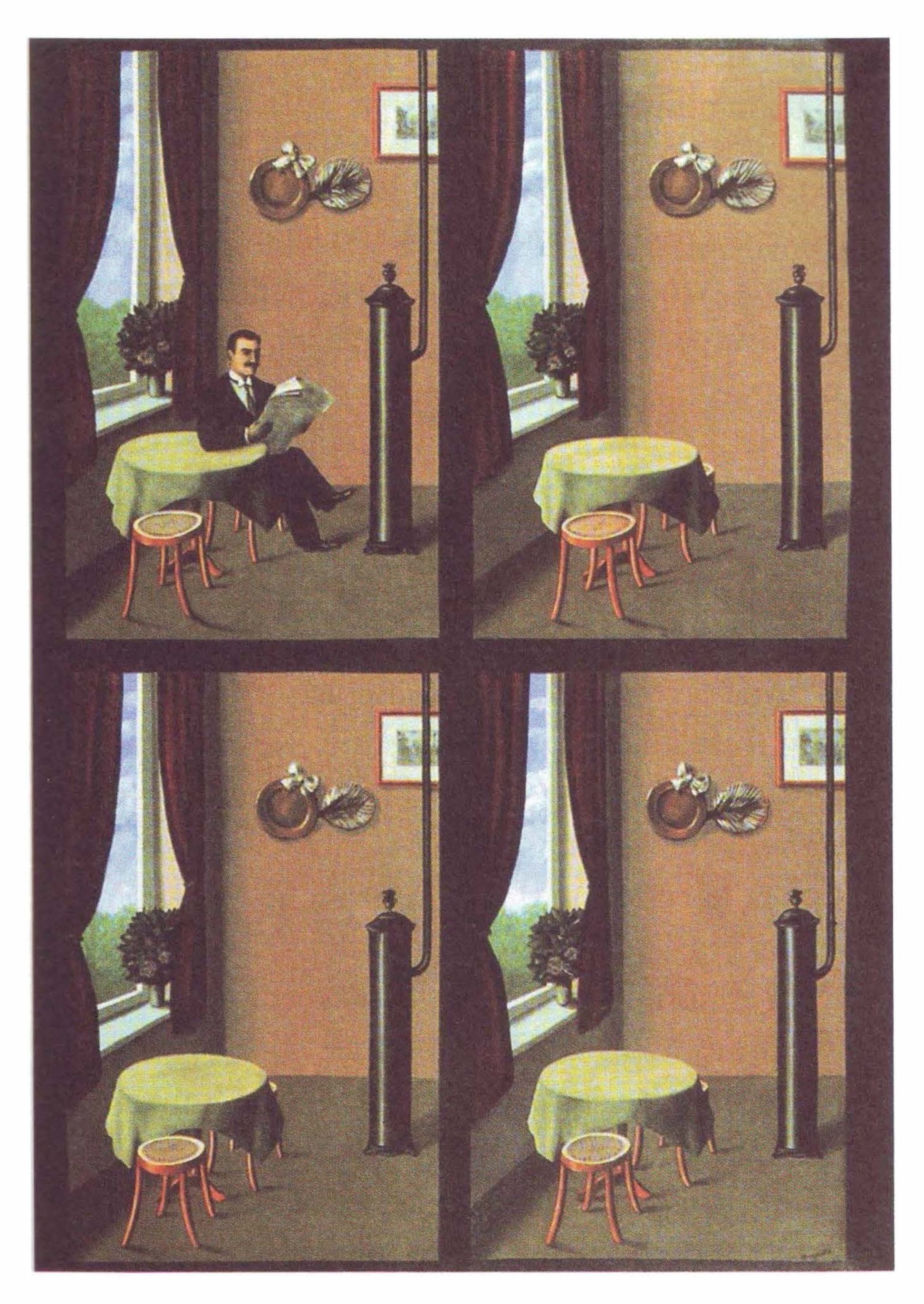


THE DISAPPEARANCE EXPLAINED.

ently innocent crossbar concealing the top of the lower one. The large upper section is placed just back of the lower piece, so that its lower end slides down behind it. This upper section moves up and down in the frame like a window sash, and to make this possible without the audience discerning it the wide panel across the top of the frame is provided. When the glass is pushed up, its upper portion goes back of the panel, so that its upper edge is concealed.

Out of the lower portion of the same mirror a piece is cut, leaving an open-

38. *The Disappearance Explained*, gravură pentru Albert A. Hopkins, *Magic, Stage Illusion, Special Effects and Trick Photography*, New York, 1898.



39. René Magritte, *Bărbat cu ziar*, 1928, ulei pe pânză, 115,6× 81 cm, Tate Gallery, Londra.

manipulator de iluzii, îi fascinează pe copii, dar colaborează cu forțele răului. Câțiva ani mai devreme, în nuvela sa *Mario și magicianul* (1930), Thomas Mann

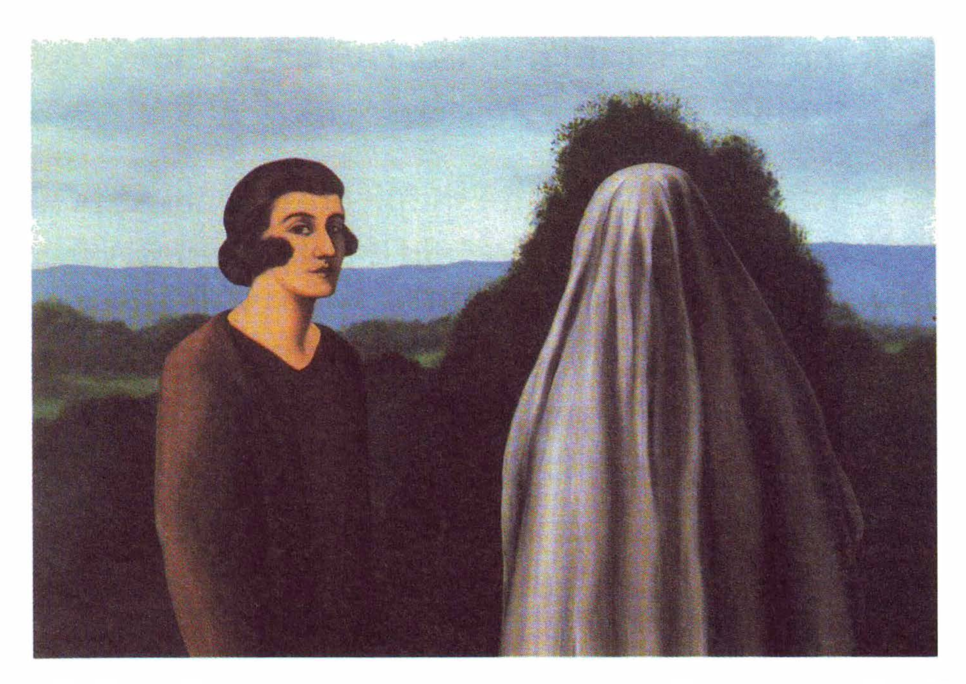
realizase portretul literar al Cavalerului Cipolla, stranie caricatură politică:

„Era un bărbat de-o vârstă greu de hotărât, dar în orice caz nu mai era tânăr. Cu o față tăioasă și dărăpănată, cu ochi pătrunzători, cu o gură strânsă în falduri, cu o mustață mică, neagră și pomădată și o așa-zisă muscă în adâncitura dintre buza de jos și bărbie. [...] începea să vorbească vioi și cu ifos, în vreme ce fumul îi țâșnea cenușiu din plămâni. Știu sigur că după experiența cu cărțile de joc a trecut la jocurile acelea de societate care se întemeiază pe însușirile supra sau subraționale ale firii umane, pe intuiție și comunicare «magnetică», într-un cuvânt pe o formă inferioară de revelație. Numai șirul amănunțit al experiențelor nu-l mai știu. De altfel nici nu vreau să vă plictisesc cu descrierea acestora. Toată lumea le cunoaște, toată lumea a luat parte măcar o dată la găsirea unor obiecte ascunse, la îndeplinirea unor acțiuni legate între ele și a căror conducere se înfăptuiește pe căi necunoscute, de la organism la organism. La o asemenea priveliște toată lumea, dând din cap cu un ușor dispreț, dar și cu curiozitate, a aruncat o privire în noianul echivoc, tulbure și încâlcit al lucrurilor oculte care întotdeauna îndeamnă pe cel care le cercetează să le amestece în chip jignitor cu înșelătoria și cu măsluiala, fără ca totuși acest adaos să știrbească partea de adevăr pe care o cuprinde acest ciudat amalgam. Atâta numai pot să spun că, atunci când un Cipolla e regizorul și actorul principal al misteriosului joc, toate aceste caractere se accentuează

şi impresia pe care şi unele, şi altele o dau capătă mai multă adâncime."[7]

Nu dispunem de nici un sprijin documentar care să ne permită stabilirea unei legături directe între investirea simbolică a figurii şarlatanului făcută de Thomas Mann în 1930 şi cea propusă de Hitchcock în 1937–1938. Personajul lui Mann, Cipolla, oferă – după cum s-a subliniat de multe ori – o alegorie a amăgirii politice, aşa cum era ea anunţată de ascensiunea fascismului mussolinian şi cea a naţional-socialismului hitlerist. Personajul lui Hitchcock are ambiţii mai modeste, fiind integrat la nivel narativ într-un complot politic, cel care ar fi dus la dispariţia – chiar eliminarea – domnişoarei Froy, agent secret al Intelligence Service-ului britanic. În acest scop, Doppo nu acţionează singur şi *nu poate acţiona singur*. El va forma un tandem cu personajul neurochirurgului, doctorul Hartz. Prin asocierea dintre magicianul malefic şi medicul malefic, filmul propune o nouă punere în scenă a scamatoriei tradiţionale a „escamotării femeii" (il. 36, 38), formulând-o totodată prin recursul la o iconografie de sorginte suprarealistă (il. 39, 40). Dulapuri cu fund dublu, văluri de magician sau bandaje de chirurg (il. 41) – toate contribuie la crearea unui spaţiu simbolic, cel al unei dispariţii care anticipează de la bun început viitoarea (re-)apariţie.

Pierdută, dispărută la mijlocul filmului, simpatica guvernantă reapare la sfârşit. Apariţia instaurează un raport dialectic cu dispariţia şi se manifestă prin supralicitarea unui dispozitiv simbolic.



40. René Magritte, *Inventarea vieții*, 1928, ulei pe pânză, 81×116 cm, colecție particulară.



41. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Gilbert o descoperă pe domnișoara Froy*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.

3. „AȚI SPUS «FREUD»?“ SAU „INSTANȚA LITEREI“ LA HITCHCOCK

În *Femeia dispărută*, dispozitivul care condensează în maniera cea mai bogată și mai rafinată dialectica dispariție/apariție în contextul *cronotopului* cinematografic al deplasării este fereastra, și marea găselniță a lui Hitchcock a fost să știe cum să relanseze această veche paradigmă a reprezentării occidentale (il. 2).[8] Fereastra (și uneori ușa trenului) primesc la el calitățile unui ecran pe care se proiectează o *dynamis* a călătoriei (il. 30, 42, 43, 44, 45). Este vorba de un spațiu stabil prin cadrajul său, dar instabil prin conținut, de o suprafață unde se înscriu toate incertitudinile, un adevărat dispozitiv halucinatoriu. M-aș hazarda chiar să afirm că în economia *cronotopului* călătoriei fereastra trenului este ea însăși un *sub-cronotop*, și că acest *sub-cronotop* este o figură în care proiecția inconștientului și proiecția filmică se întâlnesc.

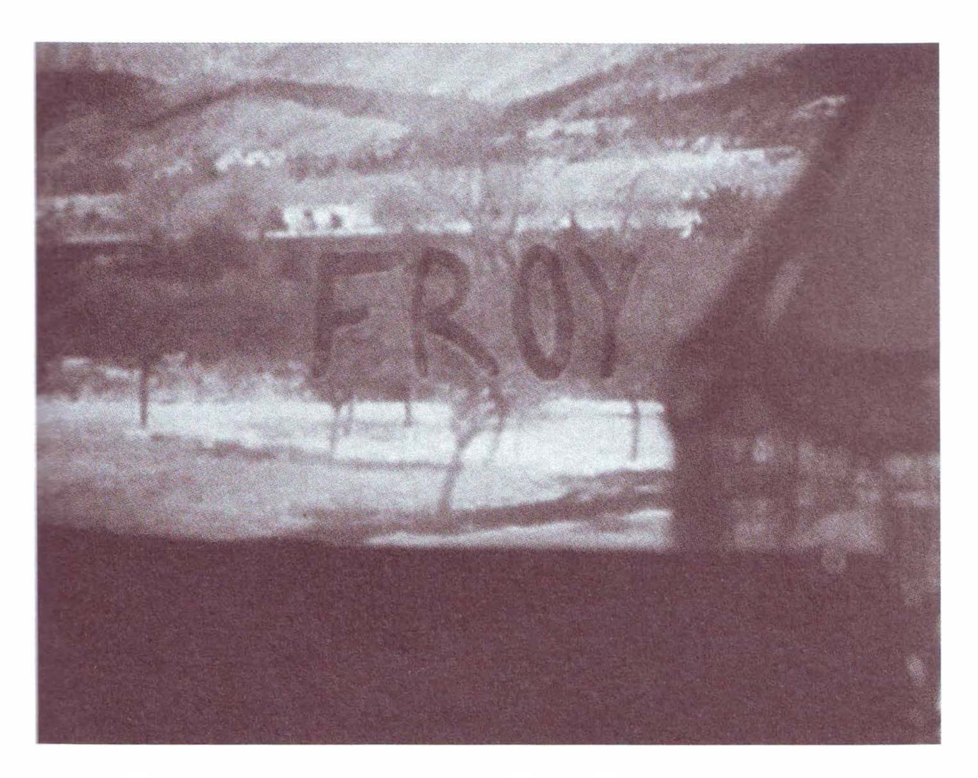
Fără îndoială, fereastra a fost pentru Hitchcock o metaforă obsesivă. Ea va oferi matricea uneia dintre capodoperele lui hollywoodiene, realizată douăzeci de ani mai târziu, *Fereastra din spate* (il. 6, 11, 15, 18, 21, 22, 25–28). Marea diferență dintre aceste două filme constă însă în raportul complet inversat între *stasis* și *kinêsis*, pe de o parte, și între claritate și „flou“ al viziunii, pe de altă parte. Eroul din *Fereastra din spate*, Jeff, este imobilizat din cauza unei fracturi la picior și-și petrece timpul spionând viața celorlalți cu ajutorul unor dispozitive care măresc imaginea (il. 1), în vreme ce eroii



42. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Domnișoara Froy își scrie numele pe fereastra trenului*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.

din *Femeia dispărută* caută dovezi în ciuda acelei *kinêsis* și a vederii deficitare.

În *Femeia dispărută*, fereastra trenului este suprafața pe care se proiectează *cinematic* misterul și rezolvarea sa (aparentă). Prima secvență importantă în această punere în scenă simbolică a misterului este marcată de „zgomot“ sub o dublă formă: acustică (rumoare) și optică (ceață). Din acest zgomot apare un nume, cel al guvernantei engleze, Miss Froy (il. 42, 43). Nu vom ști niciodată dacă este vorba de adevăratul ei nume, căci, la sfârșitul filmului, spectatorul află că simpatica guvernantă este în realitate un agent al Intelligence Service. „Ați spus Freud?“ întreabă Iris. „Nu“, răspunde guver-



43. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Numele domnișoarei Froy reapare pe fereastră*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.

nanta, „am spus *Froy*, care rimează cu *Joy*"[9], iar inscripția numelui de pe fereastra aburită sprijină, vizual, incertitudinea sonoră.

Dacă Jacques Lacan ar fi cunoscut această secvență, i-ar fi acordat fără îndoială un loc important în studiul său „L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud"[10]. Într-un mod magistral, Hitchcock realizează aici o punere în scenă filmică a raportului între Transpoziție (*Entstellung*), Deplasare (*Verschiebung*) și Condensare (*Verdichtung*). Confuzia acustică pe care o face tânăra și frumoasa Iris Henderson – ce poartă în retorică numele de paronim – este una de tip *Witz* sau *lapsus*, fiindcă, dacă numele FROY rimează cu JOY,

numele FREUD „condensează“, ca să spunem așa (dar la nivelul limbii germane, adică la nivelul limbii dușmanului), numele de FREUDE, corelativ al lui JOY [„bucurie“ – *n.t.*]. (În paranteză fie spus, acest film a fost turnat în 1937 și difuzat în 1938, an al *Anschluss*-ului Austriei la al Treilea Reich și al mutării lui Freud de la Viena la Londra.) Jocul FROY/JOY are aerul unui rebus, și vom vedea, în scena următoare, că distracția preferată a domnișoarei Froy e să dezlege cuvinte încrucișate. Alunecarea semnificatului sub semnificant pe care o propune paronimul Froy/Freud are și ea aerul unui vis (il. 34). Într-adevăr, în a doua jumătate a filmului, Iris Henderson se luptă cu înverșunare să demonstreze (celorlalți și ei înseși) că întâlnirea cu domnișoara Froy(d) nu a fost un vis diurn (un *Tagtraum*).

Dispariția domnișoarei Froy, anticipată de ștergerea numelui ei de pe ecranul aburit (am avea tentația să spunem „condensat“/*verdichtet*) al ferestrei trenului în mers este un fapt indecis și indecidabil, ceva între un truc de magie și vis. Reapariția ei, introdusă, așa cum se cuvine, prin reemergența fugitivă a numelui șters (il. 43), are aceleași caracteristici. Secvența, să ne reamintim, debutează printr-o etalare a dispozitivului proiecției „freudiene“. Simpaticul muzicolog Gilbert, cel care reinstalează dispozitivul, se consacră imediat apoi unei adevărate ședințe de deștelenire (*debriefing*) oedipiană. „Instanța literei“ (pentru a relua noțiunea lacaniană) este pusă de două ori în scenă: o dată de monograma eroinei **IH** (Iris Henderson), care – spectatorul știe de la începutul filmului – nu e prea dornică să se mărite



44. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Eticheta ceaiului domnișoarei Froy apare lipită pe fereastră*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.

și să-și schimbe numele și nici identitatea, și a doua oară prin re-emergența numelui domnișoarei Froy, apariție fugitivă, înainte ca trenul să intre într-un tunel întunecat.

Viteza face parte din *cronotopul* hitchcockian și marchează dificultatea de lectură căreia îi este supus spațiul de semnalizare al ferestrei. Cea mai rapidă dintre toate – dar și cea mai importantă prin valoarea sa de indiciu – este scena în care Gilbert zărește din întâmplare eticheta ceaiului preferat al domnișoarei Froy, care se lipește, o clipă doar, pe fereastra udă a trenului (il. 44). Să remarcăm că la începutul acestei secvențe fulgerătoare Gilbert își aprinde pipa, atribut – codificat



45. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Urma etichetei ceaiului domnișoarei Froy pe fereastră*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.

cel puțin de la Conan Doyle încoace – al oricărui detectiv amator sau profesionist care se respectă. Procesul de *detection* este rapid și conduce la un blanc, la o absență (il. 45). Hitchcock introduce astfel cinematografic îndoiala în privința vizibilului, la intersecția a trei *cronotopi*: cel al drumului, cel al ferestrei și cel al căutării. Ideea o datorează colegilor săi de generație (il. 29, 31). Cât despre rezolvare, ea este cinematografică.

III
Blow-Up:
în căutarea punctului pierdut

Putem considera filmul *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni (1966) ca pe o replică superrafinată la *Fereastra din spate* (1954–1955), și dacă faptul nu e decât rareori aprofundat în studiile de istorie a cinematografului aceasta e, în bună parte, din cauza caracterului deschis intelectual (chiar intelectualist) al operei cineastului italian, atât de îndepărtat, aparent, de filmografia „populară" (sau fals populară) a lui Alfred Hitchcock. Și totuși, întocmai ca Jeff, eroul lui Antonioni, Thomas (David Hemmings) este fotograf și, tot ca Jeff, descoperă (sau are impresia că descoperă) un delict. Aparatul de fotografiat joacă, în ambele cazuri, rolul de intermediar, fiind manipulat în circumstanțe și scopuri diferite.

Jeff își folosește teleobiectivul ca instrument de intruziune (il. 1), deturnându-l, într-un fel, de la funcția sa inițială, aceea de a mijloci captarea unor imagini fixe. De-a lungul filmului, Jeff se folosește de teleobiectiv pentru a studia viața celorlalți, dar aparatul de fotografiat însuși rămâne neutilizat, într-un colț al mansardei. Jeff nu-l ia niciodată în mână și nu apasă niciodată pe declanșator. Această omisiune poate, pe bună dreptate,



46. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas făcând fotografii în grădina londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

să-l mire pe spectator, fiindcă în final, în absența unei fotografii, Jeff nu va dispune de nici o mărturie vizuală cu adevărat fiabilă a enigmaticului du-te-vino al lui Thorwald sau a disputelor cu soția lui. Există, desigur, o excepție, dar ea apare mai târziu și în mod indirect. Este vorba de misteriosul diapozitiv, făcut cine știe când și de ce, și păstrat în tot atât de misterioasa „cutiuță galbenă". Această imagine nu conține personaje. Ea este „o vedere fără figuri", dar e capabilă să ne ofere, la sfârșitul filmului, cheia (il. 26, 27, 28).

Spre deosebire de Jeff, fotograful imobilizat într-un scaun cu rotile (il. 1, 25, 26), Thomas este un personaj mobil, chiar foarte mobil, și, spre deosebire de Jeff, face, pe tot parcursul filmului, fotografii în ritm susținut, chiar frenetic. Procedând astfel, el înlănțuie cadru după cadru, micșorând continuu distanța care-l separă de

obiectivul său. Thomas transgresează constant barierele, se implică profund în captarea și fabricarea imaginilor, până când ajunge să dispară el însuși în lumea reprezentării (il. 46).

Dacă filmul lui Hitchcock tematizează cadrul unei ferestre, care definește și marchează o distanță, filmul lui Antonioni îl face pe eroul său să plonjeze (și, odată cu el, pe spectator) în inima spațiului fotografic. Intriga acestui film color se învârte în jurul unei serii de fotografii alb-negru pe care Thomas le face plimbându-se într-o dimineață într-un parc londonez. Developându-le și mărindu-le, el descoperă (dar putem fi oare vreodată siguri de ceea ce dovedește o fotografie?) o crimă. Fotografiile sunt furate, și mărirea repetată și extremă a singurului clișeu care a scăpat efracției duce la o imagine abstractă, un „flou" absolut, o incertitudine perfectă (il. 59, 60). Iată, pe scurt, intriga acestui film-cult, centrat pe caracterul înșelător al imaginii și pe capcanele reprezentării.

Film despre reprezentare, *Blow-Up* este totodată, și nu în mică măsură, un *film despre interpretare*.[1] Mesajul său final este descurajant, dar lucid: imaginea nu se lasă pătrunsă până la ultimele sale secrete. La orizontul (sau în adâncurile) ei se află indefinitul și indefinibilul, vagul, lipsa, vidul, nimicul. Analiza filmului generează în interpret un efect în oglindă cu discursul pe care-l propune filmul însuși. A risca să-l deconstruiești se dovedește totuși fascinant și util în măsura în care acest demers se propune nu numai ca pur exercițiu hermeneutic, ci mai degrabă ca reflecție în jurul zonei sensibile

în care reprezentarea și interpretarea intră în contact, dezvăluindu-și limitele.

1. DINCOLO DE IMAGINE

Blow-Up este o povestire în imagini. Thomas, obosit după o noapte petrecută într-un azil de săraci, unde făcuse, pe ascuns, fotografii așa-zis „sociale", se plimbă într-un parc, atras de verdele odihnitor și de ciripitul păsărilor. Aproape automat, apasă pe declanșatorul aparatului său de fotografiat, realizând câteva clișee. Sunt, ca să spunem așa, niște „peisaje". Apariția unui cuplu de îndrăgostiți (ea, frumoasă și tânără, el, distins și grizonant) și curiozitatea crescândă a fotografului transformă „peisajul" într-un „peisaj cu figuri" (il. 47) și, imediat după aceea, într-o „istorie" (il. 51, 53, 54, 57).



47. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Cuplul de amanți din grădina londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

Fotograful face de la bun început parte din această „istorie“, integrând în ea și instrumentul său de lucru.

Rădăcinile acestui discurs de includere sunt foarte adânci în istoria reprezentării și, în special, în însăși preistoria demersului fotografic. Avatarurile acelei *camera obscura* antrenaseră, încă din secolul al XVII-lea, crearea unor dispozitive ambulante integratoare, cel mai cunoscut dintre toate fiind, probabil, *An Instrument of Use to Take the Draught, or Picture of Any Thing* (Instrument capabil să capteze imaginea oricărui lucru), realizat de Robert Hooke în 1694 (il. 48). Realizarea acestei *camera obscura* mobile deschidea deja o puternică dihotomie în sânul paradigmei perspectivei monoculare cu cadru fix, așa cum o cristalizase regimul vizual al primei modernități (il. 2, 3).

Considerând arta filmică drept fenomen de sine stătător al istoriei artei, putem vedea în *Fereastra din spate*



48. Robert Hooke, *An Instrument of Use to Take the Draught, or Picture of Any Thing*, 1694.

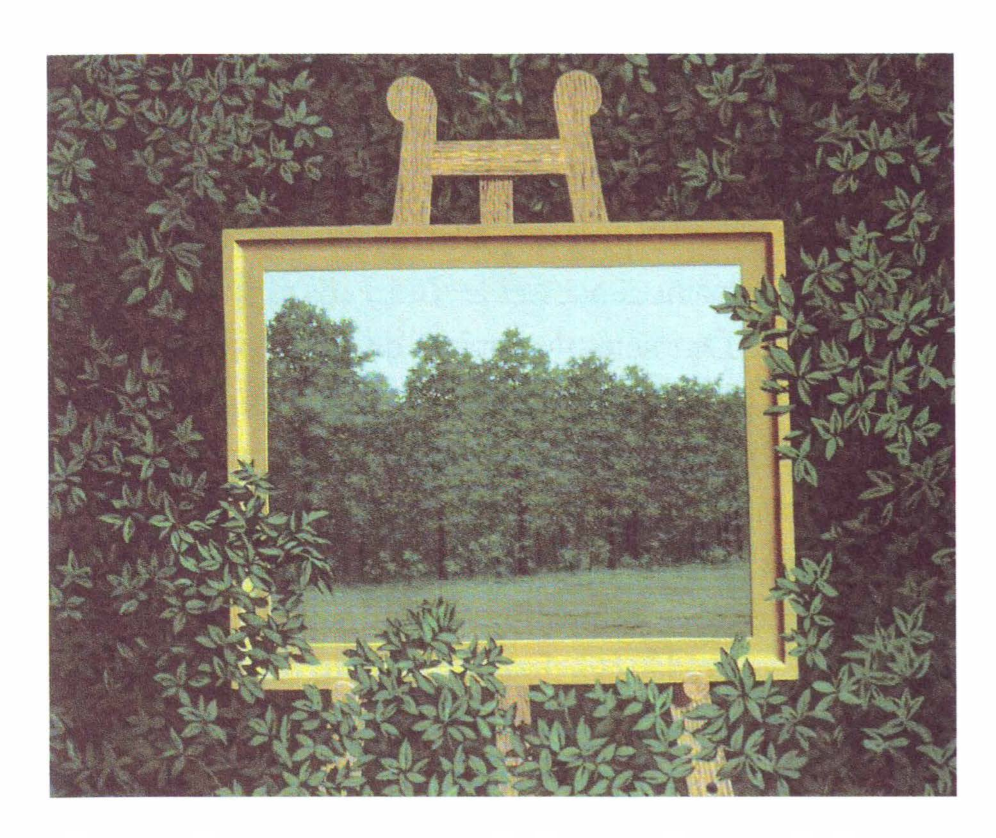
o dezvoltare cinematografică sui-generis a paradigmei albertiene *finestra aperta*, iar în *Blow-Up*, o ilustrare extremă a avatarurilor unui *Instrument of Use to Take the Draught, or Picture of Any Thing*. Între „fixitatea albertiană“ a lui Jeff (il. 1, 25, 26) și „mobilitatea hookiană“ a lui Thomas (il. 46) diferența este clară și deschide calea integrării instanței care vede în spațiul viziunii. Precum personajul anonim care captează imagini al lui Hooke (il. 48), eroul lui Antonioni (il. 46) face corp comun cu instrumentul său. Aparatul de fotografiat, ochiul, capul, corpul formează, toate împreună, un mare dispozitiv apt să capteze și să fixeze realul. Dacă primele întrebări privind sensul realului se ivesc de îndată ce a fost realizată captarea imaginilor (Thomas/David Hemmings înțelege, în fața insistențelor tinerei femei/Vanessa Redgrave, că rolfilmul lui cuprinde un secret), răspunsul la aceste întrebări va fi rodul unei munci lungi și încordate, în timpul căreia reprezentarea va fi supusă unor tensiuni constante. A înțelege realul prin reprezentarea sa – iată sarcina grea pe care și-o asumă fotograful lui Antonioni.

Prima dificultate constă în ambiguitatea funciară a captării fotografice. Fotografia absoarbe suprafața realului. Ea este un filtru, un văl. O „peliculă“. Ce se află în spatele ei? În *Fereastra din spate*, Hitchcock abordase deja această chestiune (il. 27, 28) și dăduse filmului său un deznodământ ludic, recurgând la o imagine fotografică transparentă – diapozitivul – și adresând un semn complice paradoxurilor moderne ale reprezentării (il. 7, 29). Antonioni acționează însă asupra raportului

dintre opacitate și transparență. Eroul lui plonjează în reprezentare: ochiul aparatului de fotografiat scrutează realul (il. 46), aparatul îl fixează, procesul de developare și de mărire îl manipulează, iar travaliul de interpretare aprofundează sensul acestei realități manipulate (il. 51, 53, 54, 57). Dar sensul rămâne confuz, „voalat". Nu poate exista paradox mai puternic: oferind „pelicula realului", reprezentarea este transparentă; opunând rezistență la traversarea sa, ea este opacă.

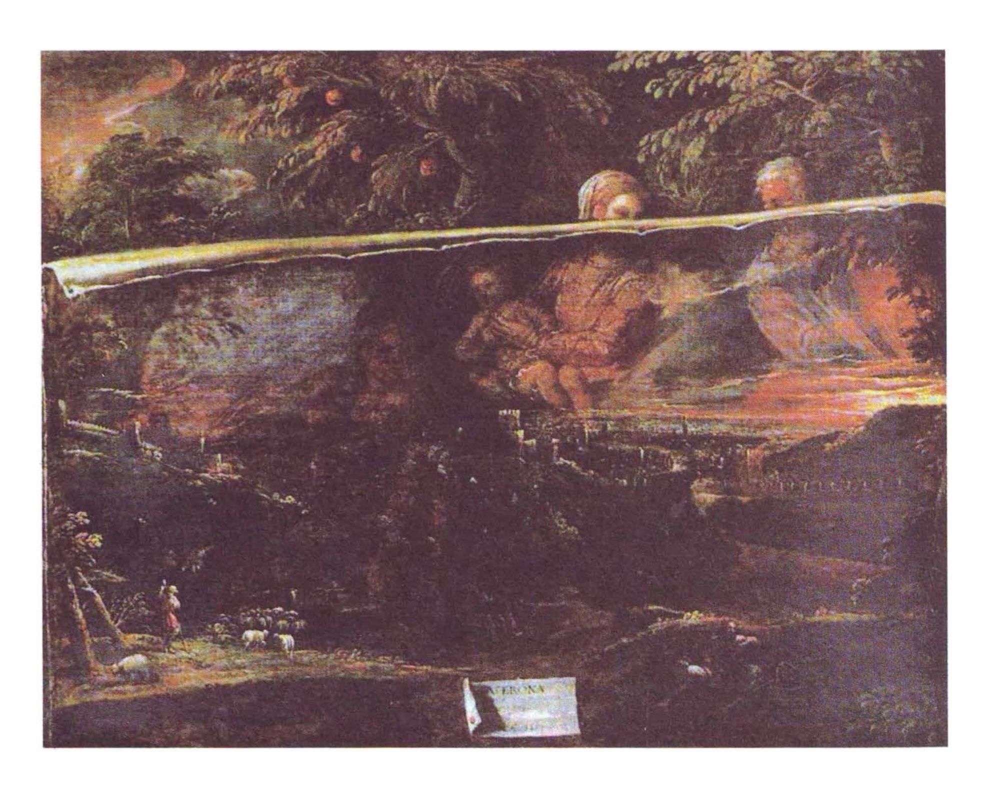
Reflecția cinematografică a lui Antonioni întâlnește astfel probleme deja familiare imaginarului occidental, chiar dacă acesta le abordase mai ales în cadrul reflecției picturale și metapicturale.[2] Printre artiștii contemporani, René Magritte rămâne, fără îndoială, maestrul incontestabil al acestui tip de paradoxuri.[3] Tabloul instalat pe șevalet și care ocupă centrul *Cascadei* (il. 49) își declară de la bun început caracterul mixt de obiect și imagine. El întreține cu ansamblul reprezentării un raport complex, făcut din întrebări condamnate să rămână fără răspuns. Dintre ele, cea mai presantă este, fără îndoială, cea privitoare la telescopajul propus de această „vedere" înconjurată de un cadru galben-auriu, în fața frunzișului care-i servește drept fundal, fiindcă, în ciuda similitudinii ca să spunem așa „botanice" dintre „figură" și „fundal", una n-o dublează pe cealaltă. Raportul lor nu e unul de continuitate, ci de răsturnare: prin jocul reprezentării, tufișul pare gata să înghită liziera care-l reprezintă pe el însuși.

Chiar dacă sunt rare, asemenea experiențe nu rămân cu totul străine tradiției reprezentării clasice. Atunci



49. René Magritte, *Cascada*, 1961, colecție privată, Elveția.

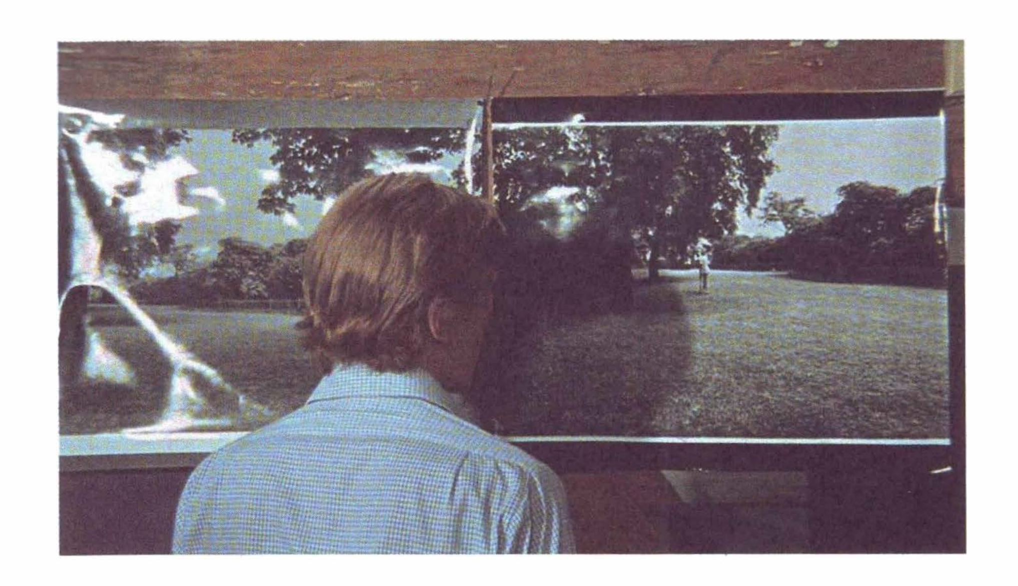
când sunt abordate, ele atrag foarte adesea atenția asupra raportului dintre materialitatea suportului și virtualitatea imaginii. Astfel, straniul tablou al lui Battista Angolo del Moro, intitulat de obicei *Sfânta Familie într-un peisaj* (1581; il. 50)[4], tematizează o apariție-viziune, cea a Sfintei Familii pe cerul Veronei. Un păstor care-și păzește turma e singurul ei martor, chiar dacă nu pare foarte impresionat. De altfel, viziunea este neclară și incertă, ca orice viziune.[5] La prima vedere, realitatea sa e cea a unui obiect, căci pânza pe care se înscrie ea își declară, înfășurându-se, calitatea de suport pictural. „Pânza este o pânză!", iată ce pare că vrea să ne comunice reprezentarea. În spatele pânzei, în spatele vălului, ceața se risipește și viziunea apare ca și cum ar fi cu adevărat



50. Battista Angolo del Moro, *Sfânta Familie într-un peisaj în apropiere de Verona*, 1581, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio.

„acolo“. Dar – înțelegem repede – totul nu e decât iluzie, totul nu e decât pictură: în prim-planul reprezentării, un *cartellino* în *trompe-l'œil* precizează coordonatele reale ale acestui „artefact“ (*VERONA / Fatta nel monasterio / Santo Angolo / A 1581*).

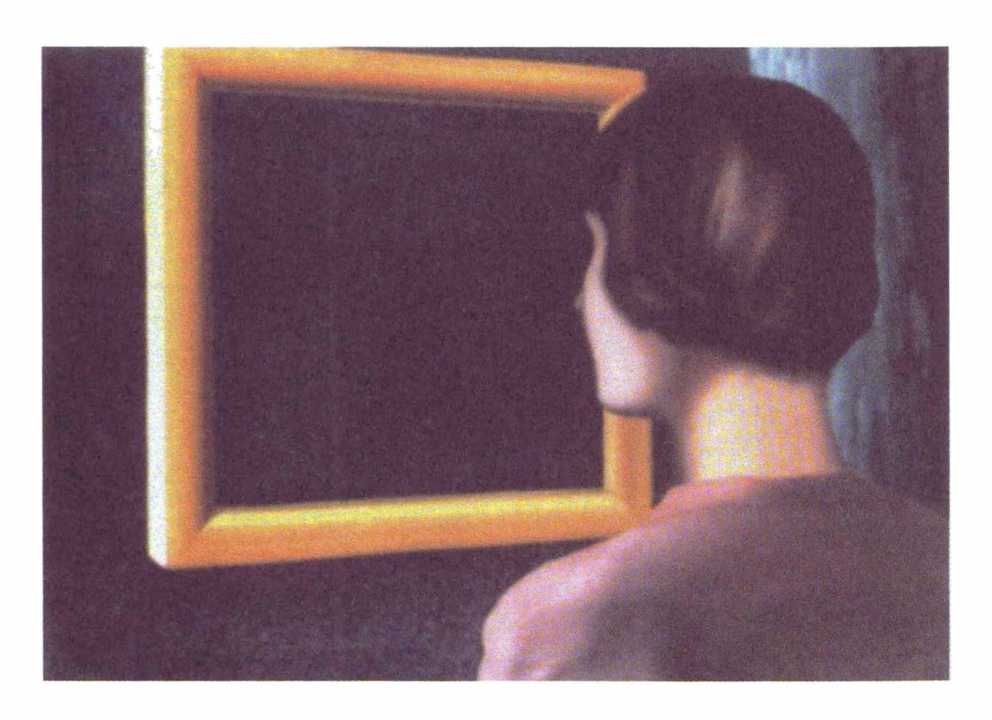
Dacă în tradiție reflecția privitoare la artificiile reprezentării se centra în mod specific pe caracterul de obiect al pânzei, cadrului și tabloului (il. 49, 50), în reflecția propusă de Antonioni analiza se va apleca asupra suportului fotografic și cinematografic. Căutarea sensului va fi urmărită pe două piste. Aparent tehnice, amândouă sunt, în esență, profund emblematice. Pentru „a interpreta reprezentarea“, fotograful lui Antonioni manipulează



51. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Umbra lui Thomas pe una dintre fotografiile făcute în grădina londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

imaginile înșiruindu-le și mărindu-le. Înșiruirea și mărirea extremă oferă o povestire și, astfel, o supralicitare a istoriei.

Așezând fotografiile în serie, Thomas reface (sau încearcă să refacă) istoria cu care se confruntase în acea dimineață (il. 46, 47). Dar se știe prea bine: *povestirea* nu e *istorie*[6], și dacă seria înjghebată de Thomas se dovedește problematică[7] nu e doar din cauza blancurilor care separă o imagine de alta, un *shooting* de altul, și pe care Thomas încearcă să le completeze. Seria de fotografii agățate la uscat și privirea scrutătoare la care va fi ea supusă neagă (sau vrea să nege) blancurile, căutând o continuitate care se vrea liniară. Dacă în ciuda acestui fapt misterul nu se dezvăluie, e tocmai din cauza intruziunii instanței observatoare în obiectul observării.



52. René Magritte, *Imaginea perfectă*, 1928, colecție particulară.

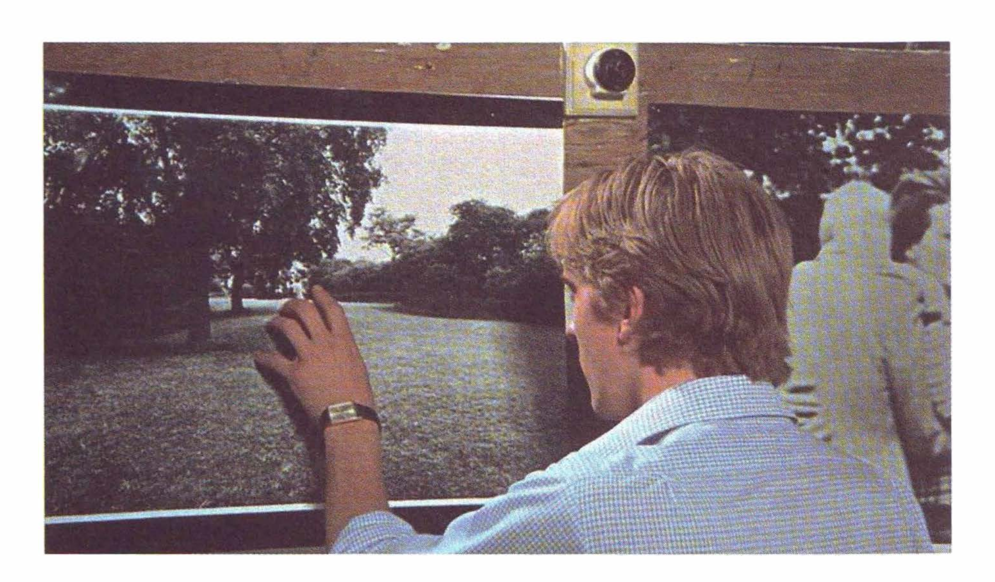
Orbirea prin apropiere este o temă pe care istoria artei o cunoștea de multă vreme[8] și pe care arta secolului XX n-o uitase câtuși de puțin (il. 52). În imaginarul lui Antonioni, această intruziune este semnalizată prin umbra aruncată de Thomas asupra imaginii cu locul delictului[9] (il. 51), raportându-se totodată, cu limbajul specific imaginii, la una dintre marile probleme ale epistemologiei secolului XX, rezumată în ceea ce este de obicei numit „principiul de nedeterminare“ sau „relația de incertitudine“. „Relația de incertitudine“, enunțată pentru prima dată în anii '20 ai secolului XX de Werner Heisenberg în contextul primelor tatonări ale mecanicii cuantice, spune, în linii mari, că simpla prezență a observatorului unui fenomen împiedică de fapt cunoașterea exactă a acestui fenomen. Ea este



53. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas studiază cu lupa fotografiile făcute în grădina londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

întotdeauna tulburată (*unbestimmt*), întotdeauna nesigură (*unsicher*).[10]

Filmul lui Antonioni se propune, la nivelul unei reflecții asupra reprezentării, și probabil într-o manieră cu totul neintenționată, ca ilustrare artistică a acestui principiu, felul în care acționează Thomas dobândind astfel trăsăturile unei parabole. Tenacitatea fotografului este constantă și se concretizează în mai multe acțiuni complementare. Acolo unde ochiul lui se dovedește insuficient ca instrument de cunoaștere, el face să intervină aparatura adecvată: mai întâi lupa (il. 53), apoi degetul (il. 54), dar, în esență, degetul *și* lupa, lupa *și* degetul acționează împreună ca prelungiri, chiar „proteze" ale ochiului. Tema este, încă o dată, veche și vizează complementaritatea văzului și pipăitului.[11] Pentru a înțelege reluarea sa filmică, trebuie ținut cont atât de

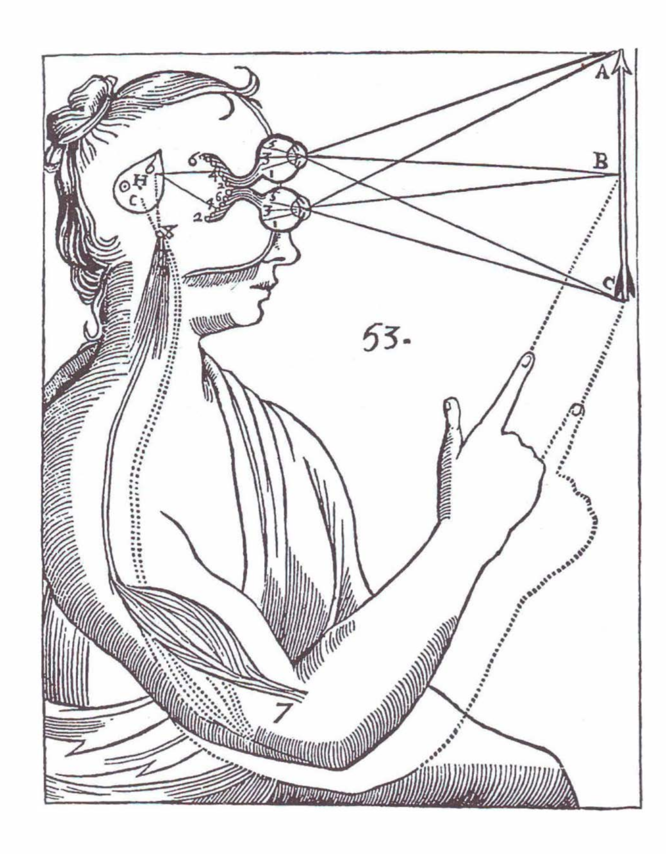


54. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas atinge fotografiile făcute în grădina londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

istoria sa, cât și de primele reprezentări semnificative, întorcându-ne în timp până la *Traité de l'Homme* de René Descartes (1648), care ilustrează convergența celor două simțuri în „simțul comun" (il. 55).

Pentru filozofia primă a erei moderne, pipăitul nu e doar modelul vederii[12], ci și „al simțurilor socotite cel mai puțin înșelătoare"[13]. Gravura, repetată de mai multe ori în scrierile lui Descartes, oferă în imagine sugestia potrivit căreia văzul și pipăitul, mai mult decât complementare, sunt aproape reversibile, fiindcă, într-un fel, mâna „vede" și ochiul „pipăie".[14]

Controlarea vederii prin pipăit reapare în *Blow-Up* la nivelul intrigii fotografice și cinematografice într-un mod nu foarte îndepărtat de cel care, în gândirea tradițională, aborda problema dovedirii adevărului. Trebuie să vezi ca să crezi? Și dacă vederea este insuficientă, e

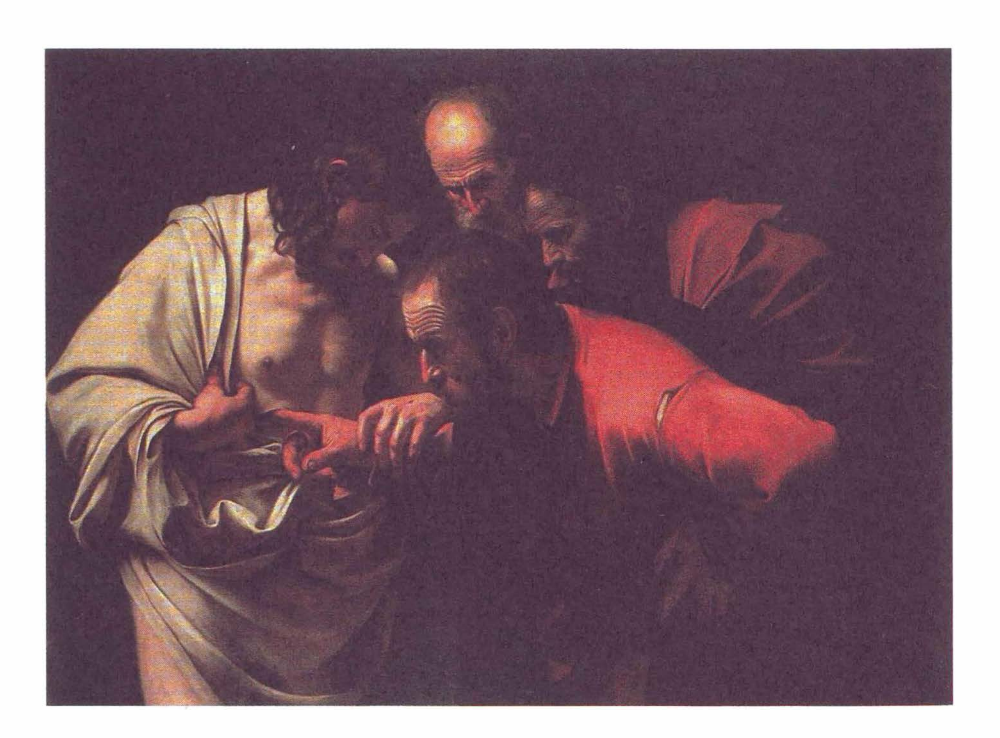


55. Gravură pentru *Traité de l'Homme* de René Descartes, 1648.

nevoie, pentru a te asigura (pentru a crede), să atingi? Întrebarea e teologică, iar pasajul evanghelic cu *Toma Necredinciosul* și bogata iconografie care trimite la ea ilustrează multitudinea mizelor acestei duble întrebări:

> „Apoi a zis lui Toma: Adu degetul tău încoace și vezi mâinile Mele (*Infer digitum tuum huc, et vide manus meas*); și adu mâna ta și o pune în coasta Mea și nu fi necredincios, ci credincios" (Evanghelia după Ioan 20, 27).[15]

În exemplele extreme, îndoiala este supusă unei puneri în scenă dramatice, centrată pe convergența celor două simțuri. Astfel, celebrul tablou al lui Caravaggio (il. 56) îi înfățișează pe apostoli și pe Cristos însuși cufundându-și ochii în rana deschisă. Acolo unde privi-



56. Caravaggio, *Necredința Sfântului Toma / Toma Necredinciosul*, 107×146 cm, 1601–1602, Sanssouci, Potsdam.

rea nu ajunge, degetul necredinciosului, condus de mâna fermă a lui Cristos, se afundă ca să pipăie realitatea minunii cărnii reîntrupate.[16]

Desigur, degeaba ne-am întreba dacă prenumele pe care Antonioni l-a dat eroului său, fotograful aflat în căutarea adevărului – Thomas –, se datorează sau nu hazardului; acest simplu prenume, care nu primește, nici în film, nici pe generic, un patronim, poate fi neîndoielnic o pură coincidență, dar una dintre acele coincidențe care țâșnesc din inconștient, dobândind astfel o valoare simbolică. Thomas, eroul din *Blow-Up*, vrea să pipăie, prin filtrul imaginii, „carnea vizibilului"[17]. Firește, zadarnică întreprindere! După o primă tatonare, el urmează cele două piste care-i sunt familiare,



57. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas privește una dintre fotografiile făcute într-o grădină londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

ca fotograf și – s-o spunem direct – ca alter ego al realizatorului cinematografic. Antonioni însuși o spune direct:

> „Am ajuns să cunosc realitatea fotografiind-o, când am început s-o percep cu aparatul de filmat, oarecum ca în *Blow-Up*. În acest sens, cred că e cel mai autobiografic film al meu."[18]

La rândul lor, studiile despre *Blow-Up* au subliniat adeseori faptul că tocmai în contextul tensiunii care se stabilește între fotografie și cinema raportul dintre „imagine" și „povestire", așa cum îl tematizează acest film, devine semnificativ. Thomas încearcă înainte de orice să reconstituie, prin imagini statice, *un film*. Astfel, în fața „planului american" care ne arată o Vanessa Redgrave îngrozită în brațele amantului ei (il. 57), își pune întrebări cu privire la dinamica acestei priviri: ce-o sperie



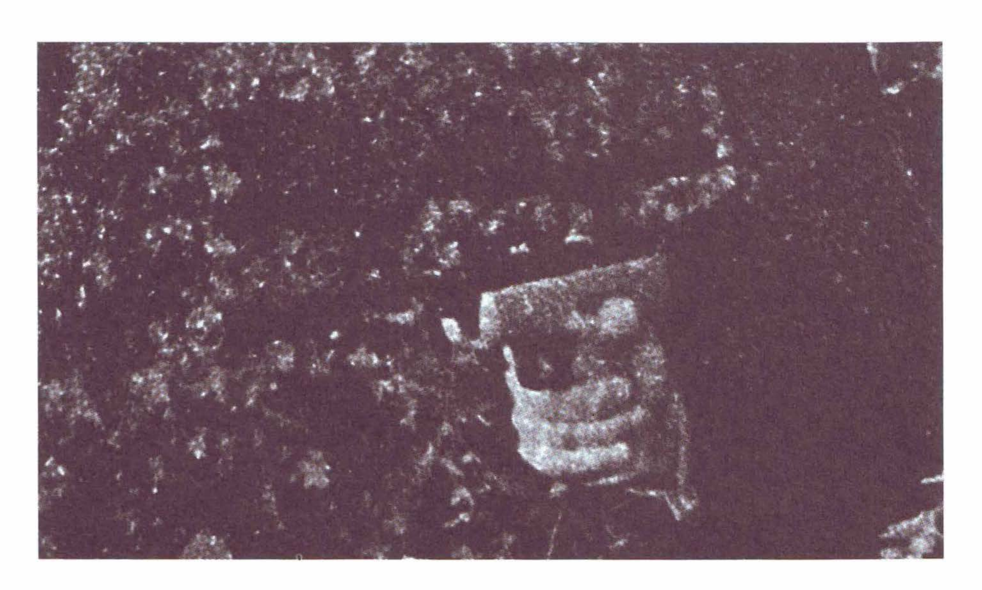
58. Artemisia Gentileschi, *Iudita și slujnica ei*, 1613–1614, 114×93,5 cm, Palazzo Pitti, Florența.

pe tânăra femeie, obligând-o să privească în afara cadrului? Răspunsul se află în *off* și ridică de la bun început o problemă specifică esteticii cinematografice.

În scurtul, dar densul său eseu intitulat *Ce este cinematograful?* (1958), André Bazin postulase una dintre diferențele esențiale dintre compoziția picturală (fundamental

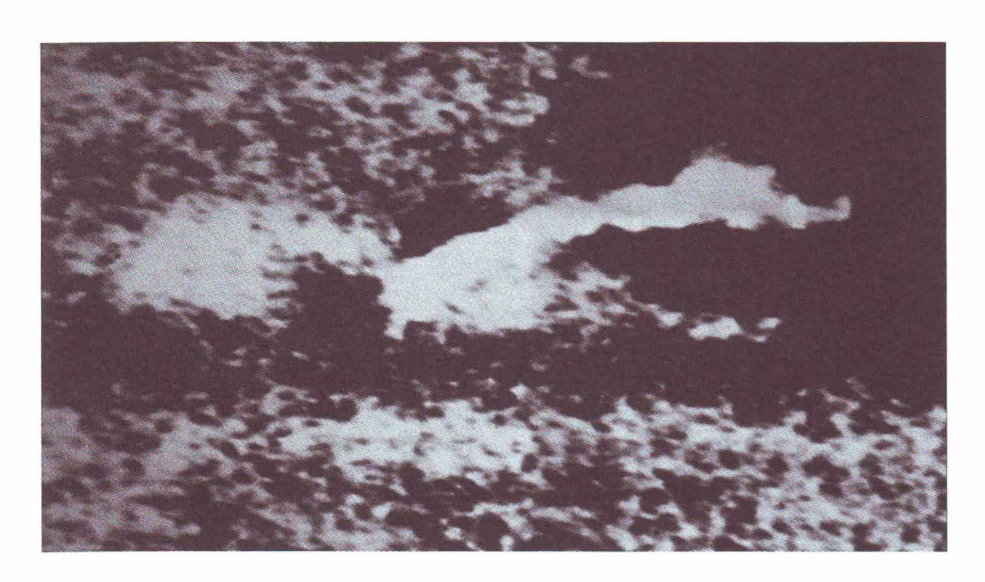
centripetă) și compoziția cinematografică (fundamental centrifugă).[19] Putem desigur nuanța astăzi această distincție prea tranșantă, care se adaptează bine la tradiția picturală a imaginii-perspectivă (il. 2) și care supraviețuiește până la Caravaggio (il. 56), pentru a fi apoi imediat contestată chiar de marele pictor italian și de succesorii lui.[20] Vom remarca astfel că anumite cadraje propuse de Artemisia Gentileschi, pentru a da doar un exemplu (il. 58), sunt, în sensul distincției lui André Bazin, cadraje mai degrabă „cinematografice" (sau mai exact „anacronic cinematografice"). În tabloul *Iudita și slujnica ei* (1613–1614), compoziția nu are centru, câmpul nu are profunzime și povestirea se îndreaptă spre o zonă din afara cadrului care posedă o forță magnetică din cauza căreia cele două personaje sunt puternic absorbite de *off*.[21]

În același mod, anumite instantanee ale lui Thomas, în special cele care-i declanșează întrebările și „detectarea", sunt „fotografii cinematografice" care-și dezvăluie secretele doar recurgând la serie. Privită din acest punct de vedere, punerea în scenă a intrigii fotografice realizate de Antonioni este tipic cinematografică. Fiecare cadru trimite la un altul (il. 51, 53, 54, 57), iar obiectul privirii Vanessei Redgrave (il. 57) se află într-o altă fotografie (il. 59). Identificând-o, Thomas se confruntă din capul locului cu provocările vizibilității minime, fiindcă fotografia respectivă înfățișează o împrejmuire, un tufiș des, o umbră adâncă. Thomas va agăța fotografia pe peretele alb, alături de cea care înfățișează îmbrățișarea frustrată a celor doi amanți, și-și va plimba de multe ori privirea de la dreapta la stânga și de la



59. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Fotografie mărită a tufișului cu presupusa armă a crimei*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

stânga la dreapta, în căutarea unor dovezi. Interogarea narativă a imaginilor nu ajunge totuși nicăieri. Urmează o a doua acțiune esențială, cea a măririi fotografice. Mărirea sfidează îngrăditura, pătrunde în tufiș și îi permite ochiului să străpungă umbra. Ea sfâșie în același timp țesutul fotografic, creând din contrastul alb–negru fantasma unui pistol îndreptat spre cuplu. Cărui nivel de realitate îi aparține acest spectru? Este (a fost) el *cu adevărat* acolo? Sau e doar rezultatul unei amăgiri, al unui capriciu al granulației fotografice care, dezintegrându-se, recompune aparența unui obiect, creează „o imagine", dar nimic mai mult? Incertitudinea privitoare la „arma crimei" reapare în cazul „corpului delict", adică în legătură cu elementul esențial al oricărei anchete criminalistice. Ce-o fi deci forma nelămurită care, într-o altă fotografie, se întrezărește la rădăcina unui arbore, pe

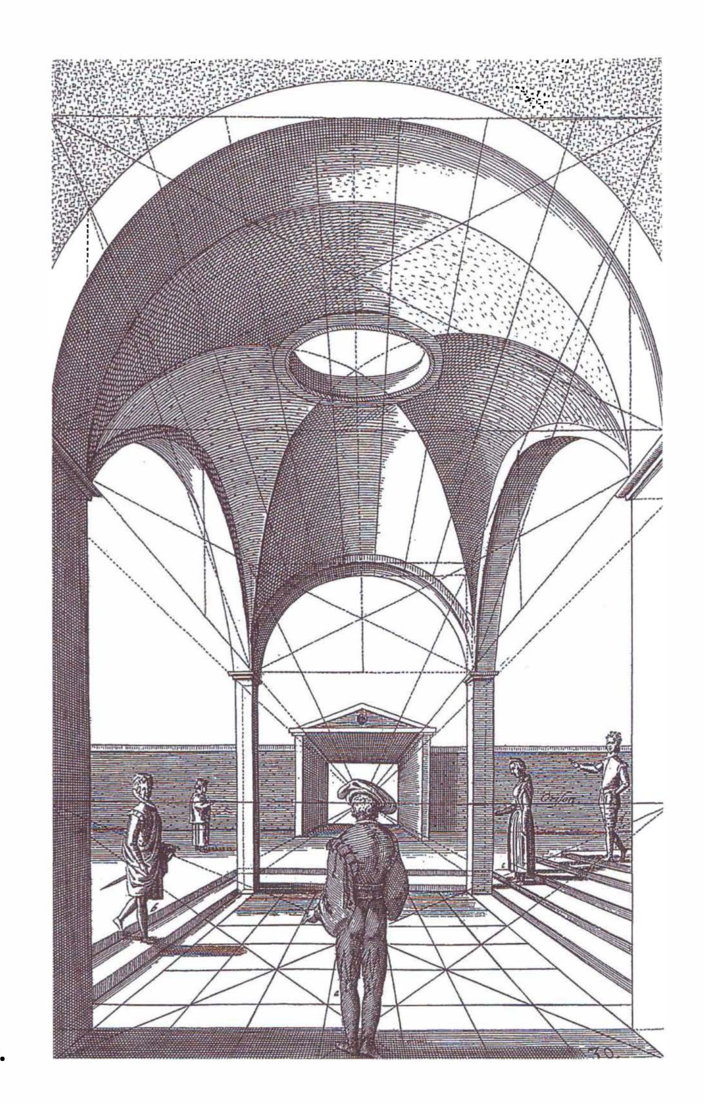


60. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Fotografie mărită a presupusului cadavru*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

jumătate ascunsă de un tufiș (il. 60)? E vorba de cadavrul bărbatului grizonant? În ambele cazuri, cel al armei și cel al corpului delict, căutarea supune imaginea unor măriri atât de profunde, încât structura sa pierde orice sprijin referențial. Suportul explodează (*blows up*) și ce rămâne nu este decât o pulbere fină.[22]

2. *CORPUS DELICTI* / PUNCT DE FUGĂ

Cea mai veche teorie a reprezentării figurative occidentale, expusă de Leon Battista Alberti în *Despre pictură / Della Pittura* (1435–1436), se sprijină pe doi piloni. Unul este perspectiva (*perspectiva/prospettiva*), celălalt povestirea (*historia/storia*). Povestirea, spune Alberti, este formată din corpuri, corpurile din membre, membrele din suprafețe[23], suprafețele din linii, liniile din puncte.[24]



61. Vredeman de Vries, Gravură pentru *Perspectiva*, Haga, 1604–1605.

Punctul, trage el concluzia, este un semn vizibil, dar indivizibil.[25] El este începutul și sfârșitul reprezentării și guvernează în egală măsură construcția perspectivei. Perspectiva vizualizează povestirea și se organizează în funcție de un „punct central" care adună toate liniile de fugă (il. 61). În versiunea italiană a acestui text fondator, punctul central al imaginii (*il punto*) se află în dialog cu punctul optic, vârf al piramidei vizuale, al cărui loc este ochiul spectatorului. Printr-un capriciu al limbii italiene (sau printr-un joc de cuvinte pus în valoare de

textul lui Alberti) acest punct optic, vârf al piramidei vizuale, poartă numele de *punta*:

„Piramida este figura unui corp de la a cărui bază toate liniile drepte trase în sus se termină într-un singur punct. Baza acestei piramide va fi o suprafață care se vede; laturile piramidei sunt chiar razele pe care le-am numit extrinsece. Vârful, adică punctul extrem al piramidei, se află în ochi…“[26]

„*La pirramide sarà figura d'uno corpo dalla cui base tutte le linee diritte tirate in su terminano ad uno solo punto. La base di questa pirramide sarà una superficie che si vede; i lati della pirramide sono quelli razzi i quali io chiamai extrinsici. La cuspide, cioè la punta della piramide, sta dentro all'occhio…*“

Nu vom insista niciodată îndeajuns asupra caracterului specular al relației *punto/punta*, după cum nu vom insista niciodată îndeajuns asupra perfectei concordanțe a elementelor constitutive ale perspectivei (corp/suprafață/linie/punct) și ale povestirii (punct/linie/suprafață/corp…). Atât *costruzione leggittima*, cât și *storia* sunt niște construcții imaginare și ambele converg în punct.[27] Puțin mai târziu, alți autori vor exprima cu forță gradul de irealitate al construcției perspectivice, pornind în special de la punct. Piero della Francesca este cel mai poetic (dar și mai sibilin) dintre ei.

„*Punto è la cui parte non è, secondo i geometri dicono essere immaginativo.*“[28]

În traducere aproximativă:

„Punctul este ceea ce nu are părți și despre care geometrii spun că ține de imaginar."

Sau mai degrabă (tot aproximativ):

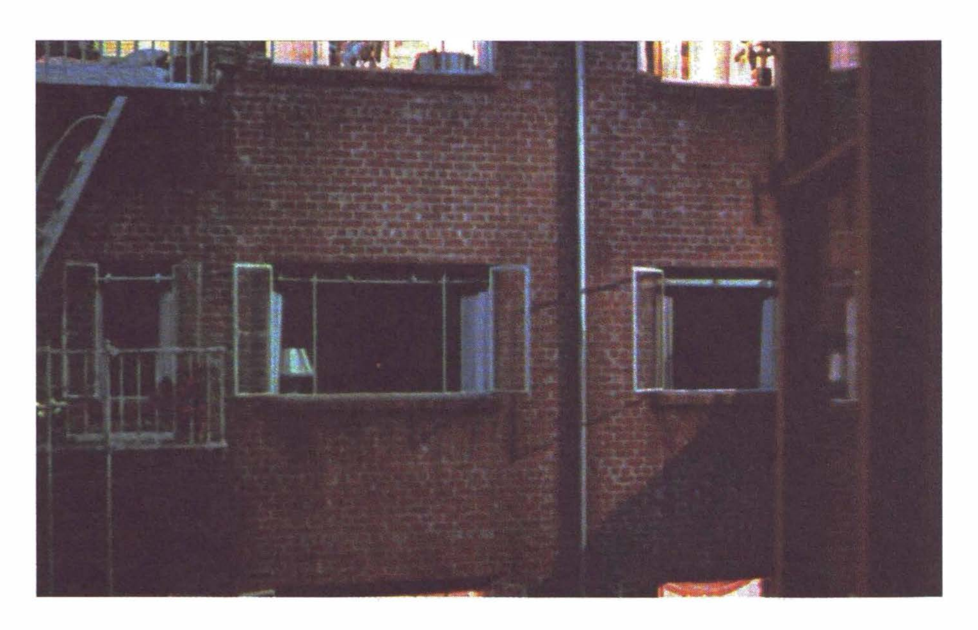
„Punctul este, dar părțile sale nu, fapt pentru care el este, potrivit geometrilor, de ordinul imaginarului."

Mai mult decât la Alberti, punctul lui Piero della Francesca este o figură ireală, un „nimic". Istoricii științelor au atras de multă vreme atenția asupra implicațiilor semiotice și epistemologice ale noii concepții a imaginii perspectivice albertiene și postalbertiene care organizează reprezentarea pornind de la un „nimic". Brian Rotman, în clasica sa carte consacrată „semioticii lui zero", a pus punctul pe i, ca să spunem așa:

„Ceea ce este excepțional în legătură cu punctul de fugă în raport cu alte amplasări în interiorul imaginii este caracterul său dual și semiotic. La fel ca zero, el joacă un dublu rol foarte specific. Interior, ca semn printre alte semne, el acționează ca un semn reprezentativ pe același plan ca alte astfel de semne. În consecință, ca și ele, reprezintă o amplasare definitivă în interiorul unei scene reale și fizice observate prin cadrul ferestrei; o amplasare care, fiind totuși infinit de departe, nu poate fi ocupată de o persoană sau de un obiect fizic. Exterior, punctul de fugă întreține un raport metalingvistic cu aceste semne, dat fiind că funcția sa este de a le organiza într-o imagine coerentă și unificată. Semnificația sa, cu alte cuvinte, nu poate fi extrasă decât din însuși procesul

de reprezentare, din felul în care actul original subiectiv de a observa este reprezentat prin regulile perspectivei ca imagine adresată unui spectator.
Putem observa cum punctul de fugă funcționează ca un zero vizual, facilitând generarea unei infinități de imagini perspectivice, tot așa cum zero generează o infinitate de cifre hinduse. Și tot așa cum zero face legătura între două subiectivități diferite – facilitând tranziția de la gestual la subiectul grafic –, punctul de fugă, ambiguu între sensul său lingvistic de semn intern și sensul său extern metalingvistic, îi oferă spectatorului posibilitatea de a deveni momentan, printr-un experiment mintal, artist. Privind cu un singur ochi, dintr-un anumit punct de pe raza centrală (linia ce trece prin punctul de fugă și e perpendiculară pe planul tabloului), spectatorul își poate reprezenta privirea și pictura monoculară a artistului pe baza a ceea ce își imaginează că ar fi punctul corespunzător de pe linia orizontului, adică punctul pe care-l are în față în orizontul scenei pe care o pictează devine reperul liniei de orizont a spectatorului. Spectatorul vede din «punctul de vedere» al artistului."[29]

Relația speculară, fundamentală la originile reprezentării occidentale, reapare în creațiile cinematografice cu substrat autoreflexiv. Astfel, orice spectator poate să se identifice, după bunul plac, cu Jeff, eroul din *Fereastra din spate* (il. 1, 25, 26), sau cu Thomas, personajul principal din *Blow-Up* (il. 46, 51, 53, 54, 57). Acești doi fotografi se confruntă, fiecare la rândul său și fiecare



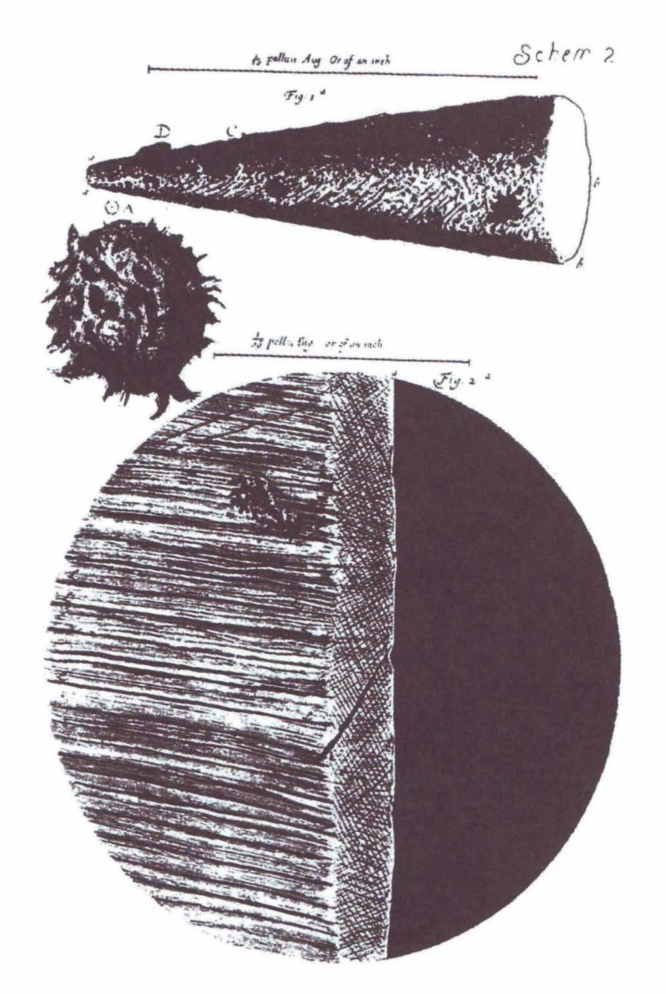
62. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Fereastra familiei Thorwald, cu țigara aprinsă a presupusului asasin*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.

în maniera sa, cu un „punct de fugă", cu un *vanishing point*, abil pus în scenă de realizator. La Hitchcock, moștenirea albertiană a operațiunii este mai ușor de perceput, grație mai ales reluării declarate a motivului ferestrei (il. 2), dar prezența „punctului de fugă" este, datorită noului instrument artistic folosit, metaforică și „fugitivă". Lui Hitchcock îi place totuși să se joace de mai multe ori cu acest *vanishing point* cinematografic, în special în secvența memorabilă în care Jeff scrutează, de la distanța la care l-a condamnat imobilitatea lui, deschiderea zidului opac din față. În această secvență, în centrul ferestrei cufundate în întuneric total, plutește vârful arzând al unei țigări. Este țigara asasinului la pândă (il. 62). Așa cum se cuvine, e vorba de o secvență foarte scurtă, dar esențială, o punere în scenă ironică a „punctului de fugă".

Cât despre Thomas, el urmează calea apropierilor maxime. Lupa cu care mărește fotografia este, în *Blow-Up*, obiectul-simbol al unei căutări încăpățânate a detaliului revelator care se îndepărtează și se micșorează pe măsură ce apropierea devine mai insistentă, până dispare (il. 53).

Confruntarea cu unitatea infinitezimală este veche și poate că e instructiv să ne oprim o clipă asupra istoriei sale. Robert Hooke, același om de știință care a inventat „Instrumentul capabil să capteze imaginea oricărui lucru" (*An Instrument of Use to Take the Draught, or Picture of Any Thing*, il. 48), este considerat primul teoretician important al microscopului. Prezentând această invenție la Royal Society în 1665, el a ținut să-și asigure auditoriul că microscopul oferea (în cele din urmă) posibilitatea de a pătrunde misterele microcosmosului, tot astfel cum inventarea telescopului deschisese arcanele macrocosmosului. Manevrat de „o mână sinceră și un ochi onest" („*a sincere Hand and a faithful Eye*") – spune el –, microscopul poate „examina și înregistra lucrurile însesi, așa cum apar ele" („*to examine and to record the things themselves as they appear*").[30]

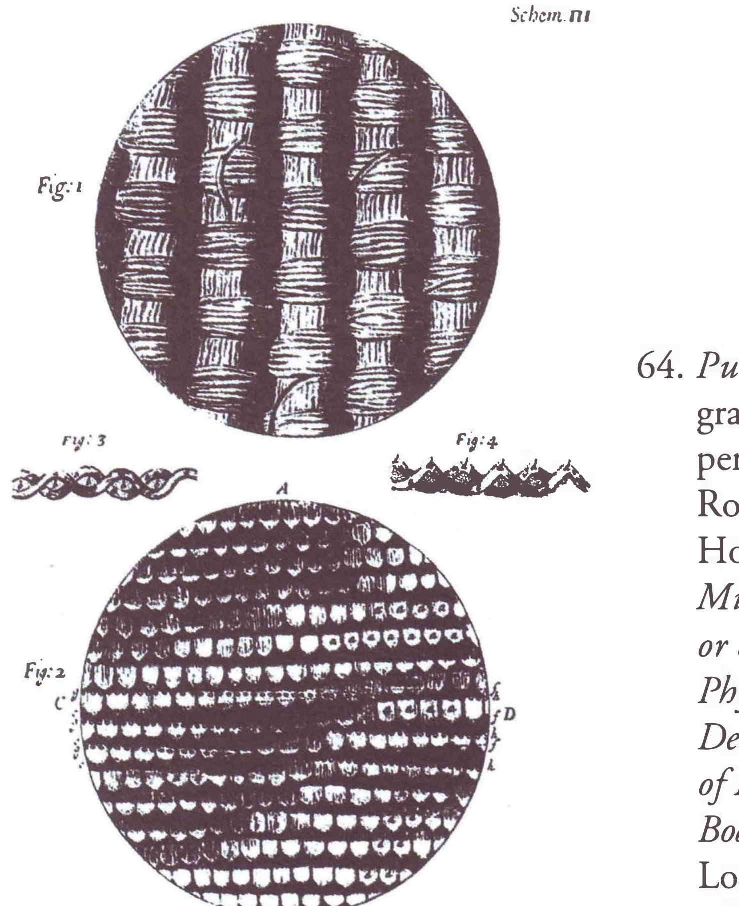
Primul capitol al memoriului său este un minunat text asupra a ceea ce am putea numi „dez-amăgirea microscopică" și asupra felului în care noua descoperire își propunea să reformuleze, pe baze noi, raportul dintre aparență și adevăr. În centrul considerațiilor sale se află entitatea grafică minimă, punctul.[31] Alegerea lui Hooke este cât se poate de semnificativă, fiindcă el realizează o profundă deplasare semiologică, în măsura în care



63. *Punctul*, gravură pentru Robert Hooke, *Micrographia, or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies*, Londra, 1665.

punctul nu este un *lucru*, ci un *semn*. Interesul primului capitol din *Micrographia* constă în mare parte din faptul că el propune o considerare alternativă a semnului ca lucru și a lucrului ca semn.

La urma urmei, ce este un punct? se întreabă autorul. Pentru a răspunde la această întrebare, Hooke dă două exemple. Primul se referă la ceea ce, până la descoperirea microscopului, ar fi putut trece drept ilustrarea perfectă a elementului infinitezimal: vârful unui ac (il. 63). Hooke îl desemnează alternativ ca „*the point of a sharp small needle*“ și/sau ca „*the top of a small and very sharp needle*“. La microscop, demonstrează Hooke, acest punct/



64. *Punctul*, gravură pentru Robert Hooke, *Micrographia, or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies*, Londra, 1665.

vârf (*point/top*) se dezvăluie a fi un obiect plin de neregularități și asperități, ca un obiect care are un corp („*a piece of a tapering body, with a great part of the top remov'd or deficient*"[32]).

Al doilea exemplu dat de Hooke se referă la punctul grafic, micul semn tipografic plasat la sfârșitul unei fraze (il. 64). Acest semn minimal este, văzut la microscop, o suprafață de hârtie acoperită de cerneală, un joc de umbre și lumini. Pasajul este memorabil și merită citat *in extenso*, cu ortografia și grafica proprii autorului:

„*But to come again to the point. The Irregularites of it are caused by three or four* coadjutors*, one of which is, the* uneven surface *of the paper, which at best appears no smother then a very course piece of shag'd cloth, next the* irregularity of the Type *or* Ingraving*, and a third is the* rough Daubing *of the* Printing-Ink *that lies upon the instrument that makes the impression, to all which, add the* variation *made by Different* lights *and* shadows*, and you may have sufficient reason to ghess that a point may appear much more* ugly *then* this, *which I have here presented, which though it appear'd through the* Microscope gray*, like a great splatch of London dirt, about three inches over; yet to the* naked eye *it was* black*, and no bigger then that in the midst of the Circle A. And could I have found Room in this Plate to have inserted an O you should have seen that the* letters *were not more distinct then the points of Distinction, nor a* drawn circle *more exactly so, then we have now shown a* point *to be a* point.“[33]

„Dar să revenim la punct. Neregularitățile lui sunt cauzate de trei sau patru elemente convergente. Primul este *suprafața neregulată* a hârtiei, care, în cel mai bun caz, nu apare mai netedă decât o bucată de cârpă uzată, apoi *neregularitățile literei tipografice sau plăcii de gravură*, al treilea este stratul aspru *al cernelei tipografice* care, depusă pe instrument, creează imprimarea, la care trebuie să adăugăm *variația* generată de diverse *umbre* și *lumini*. Și există destule motive să presupunem că un punct poate să apară mai *urât* decât cel pe care l-am prezentat

aici și care, deși apare *gri la Microscop*, ca și cum ar fi împroșcat cu o pată mare de murdărie londoneză, cam de trei inchi, totuși, privit cu *ochiul liber*, era *negru*, și nu mai mare decât cel din interiorul cercului A. Iar dacă aș fi putut găsi Loc în această Planșă ca să inserez un O, ați fi văzut că *literele* nu sunt mai distincte decât punctele de Distincție, și nici un *cerc desenat* nu e mai distinct decât am arătat aici că un *punct* este un *punct*.“

Nu vom insista niciodată destul asupra faptului că *Micrographia* este înainte de toate *o carte*, adică un mijloc de expunere și împărtășire a cunoașterii, prin intermediul literei tipărite, secondată, în acest caz precis, de gravurile însoțitoare. În *Micrographia*, textele și gravurile au drept scop să explice „o vedere“: vederea microscopică și felul în care Hooke introduce și desfășoară primele sale două exemple sunt, în acest context, foarte semnificative: textul povestește și gravura înfățișează. Aceasta din urmă (pe pagina de dreapta a cărții deschise) se pliază, ca și textul (pe pagina de stânga), servituților paginii tipografice. Ilustrația reia, s-ar zice, ceea ce revelează microscopul, dar o face în limitele unei rondele (reprezentarea grafică a lentilei măritoare), inclusă, la rândul ei, în limitele unei pagini tipografice. Exhibarea vederii microscopice este deci rezultatul unei duble măriri și al unei duble fixări, cea a lentilei și cea a paginii. În lumina acestui fapt, al doilea exemplu al lui Hooke e cât se poate de grăitor, căci pune în scenă mărirea punctului, în ipostaza sa de element tipografic minim. Astfel,

obiectul microscopiei este, la nivel infinitezimal, mijlocul de transmitere însuși, iar semnul tipografic minim se dezvăluie a fi, la întâlnirea dintre cerneală și hârtie, dintre negru și alb, dintre lumină și umbră, *o textură*.

Am putea regreta faptul că Hooke n-a găsit – dacă e să-l credem – spațiul necesar pentru a-și ilustra afirmațiile, așa cum ar fi vrut, prin examinarea cu lupa și punerea în pagină a unui alt semn: litera O. Ar fi putut arăta similitudinea dintre un punct și o literă, în cazul de față între un **.** și un **O**.

Atât **.**, cât și **O** sunt considerate semne cum că vederea microscopică e capabilă să transforme un „aproape nimic" într-un corp de sine stătător. Se înțelege însă că în mica parabolă pe care Hooke ne-o oferă la începutul cărții sale, alegerea exemplelor nu se datorează câtuși de puțin hazardului, căci a te opri asupra punctului, pe de o parte, și asupra lui **O**, pe de altă parte, constituie două moduri de a interoga infinitezimalul, o dată „punctându-l", a doua oară „încercuindu-l". Se înțelege, de asemenea, că excluderea lui **O** din spațiul reprezentării nu este decât o figură de stil, o frumoasă elipsă care poate fi înțeleasă doar în cadrul unei retorici rafinate a discursului, fiindcă cea mai bună reprezentare a lui **O** este tocmai… absența sa. O absență care e în fond relativă, căci, spre deosebire de ce spune Hooke, cartea lui nu-l eludează pe **O**, ci îl exhibă în punct și în jurul lui, într-o singură figură mixtă care e deopotrivă *punct* și *drawn circle*, **.** și **O**.

Acuzațiile de intelectualism aduse filmografiei lui Antonioni se numără printre poncifele criticii. Astfel, a venit momentul să ne oprim o clipă asupra acestei chestiuni, pentru a risipi orice posibilă neînțelegere. Ceea ce propun paginile de față, aici și mai departe, nu e nicidecum o incursiune directă și concretă în cultura regizorului, oricât de întinsă și profundă ar fi ea, ci mai degrabă o dezvăluire a structurilor sale de sprijin. Aceste structuri, puternice și flexibile în același timp, pot fi citite în filigran în filmele lui, și anumite cadre au capacitatea de a le dezvălui. Nu se pune deci problema să știm dacă Antonioni a citit sau nu *Micrographia* lui Hooke (probabil că nu!), ci să înțelegem locul pe care îl ocupă această operă în contextul istoriei reflecției asupra privirii și să analizăm modul în care se raportează ea la demersurile majore ale acestui discurs. Astfel, e suficient să ne oprim încă o clipă asupra cadrului care-l înfățișează pe Thomas confruntat cu amprenta fotografică a presupusei arme a crimei (il. 53, 54) pentru a înțelege faptul că cercetarea sa se înscrie în siajul unei căutări vizuale urmărind cel mai mărunt detaliu semnificativ. Lupa înconjoară și mărește, creionul vizează și încercuiește. Acțiunea în care se trezește antrenat Thomas merge dincolo de simpla contemplare a unei imagini și indică secretele ei cele mai adânci. Examinat printr-un filtru albertian (il. 61), acest cadru ne prezintă personajul care se confruntă cu un „punct de fugă“, deopotrivă punct zero al spațiului și punct zero al istoriei. Examinat prin filtrul acțiunilor „micrografice“ (il 63, 64), înțelegem că Thomas deconstruiește progresiv

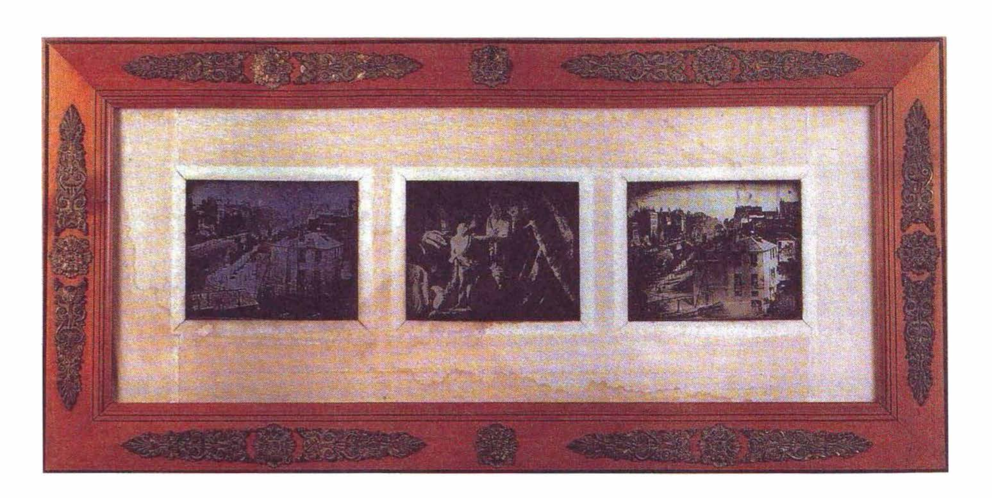
centrul căutării sale, până în momentul în care acest centru dispare în granulația peliculei (il. 59, 60).

A te raporta în acest context la celebra distincție a lui Roland Barthes între *studium* și *punctum* se poate dovedi justificat nu numai în contextul anumitor afinități elective generice, ci și, de astă dată, în numele admirației declarate a autorului *Camerei luminoase* (1980) față de realizatorul filmului *Blow-Up* (1966), admirație care pare să se manifeste, chiar dacă tăcut, și în această pagină celebră:

> „...*studium*-ul [...] nu vrea să spună, cel puțin nu imediat, «studiu», ci atenția față de un lucru, gustul pentru cineva, un soi de implicare generală, amabilă desigur, însă fără o acuitate specială. Sunt interesat de multe fotografii datorită *studium*-ului, iar asta fie că le receptez ca mărturii politice, fie că le gust ca pe niște tablouri istorice reușite: pentru că particip la figuri, mine, gesturi, decoruri, acțiuni în mod cultural (această conotație este prezentă în *studium*).
> Cel de al doilea element vine să rupă (sau să marcheze) *studium*-ul. De data aceasta nu eu sunt cel care merg să-l caut (invadând câmpul *studium*-ului cu conștiința mea suverană), ci el este cel care pleacă din scenă, ca o săgeată, și vine să mă străpungă. Există un cuvânt în latină pentru a desemna această rană, această înțepătură, acest semn făcut de un instrument ascuțit; acest cuvânt se potrivea cu atât mai mult cu cât el trimite și la ideea de punctuație, și cu atât mai mult cu cât fotografiile despre care vorbesc sunt într-adevăr ca și punctate, uneori chiar

> pătate, de aceste puncte sensibile; chiar așa, aceste semne, aceste răni sunt ca niște puncte. Acest al doilea element care vine să strice *studium*-ul îl voi numi deci *punctum* ; căci *punctum* înseamnă și: înțepătură, mic orificiu, pată mică, tăietură mică – și de asemenea o aruncare cu zarul. *Punctum*-ul unei fotografii este acel hazard care, în ea, *mă împunge* (dar mă și rănește, mă sfâșie). [...]
> În acest spațiu, de obicei unar, uneori (însă, vai, rar) mă atrage câte un «detaliu». Simt că pura lui prezență îmi schimbă lectura, că mă uit la o nouă fotografie, marcată în ceea ce mă privește de o valoare superioară. Acest «detaliu» este *punctum*-ul (ceea ce mă împunge).“[34]

Nu cred că mă înșel prea tare dacă văd în acest celebru text barthian o reminiscență (inconștientă, ca orice reminiscență) a sugestiilor care-i vin autorului *Camerei luminoase* din *Blow-Up*. Textul lui Barthes, unul dintre cele mai autobiografice pe care le-a scris vreodată, s-a născut – trebuie reamintit oare? – în urma unei mari pierderi: cea a mamei. *Punctum*-ul pe care Barthes îl caută mereu în imaginea fotografică este, în mod destul de evident, corpul mamei. Evident, un *vanishing point*! Diferit (dar numai relativ) este detaliul care constituie atracția majoră, adevăratul *punctum* care-l contrariază pe fotograful Thomas. Acest punct este *corpus delicti*. Acest corp/punct e de ordin fantasmatic: de-abia întrezărit, el dispare. „Ce-ai văzut în parc?“ (*What did you see in the park?*) îl întreabă pe Thomas prietenul și colaboratorul Ron/Peter Bowles. „Nimic“ (*Nothing*), răspunde el. „Era cineva în



65. Louis Jacques Daguerre, *Tripticul pentru Ludovic I de Bavaria* (*Boulevard du Temple la prânz, Natură moartă, Boulevard du Temple la ora opt dimineața*), 1838–1839, Bayerisches Nationalmuseum, München.

parc?“ ar fi putut la fel de bine întreba Ron. „Nimeni“ (*No-body*)! ar fi putut fi în acest caz răspunsul.

3. DISPARIȚII

Dialectica apariție–dispariție este parte integrantă din istoria tehnicii fotografice. Exemplul cel mai cunoscut îl constituie dubla înregistrare a unei imagini făcută de Daguerre în 1838–1839, înfățișând „Boulevard du Temple“ o dată la ora opt dimineața, a doua oară la prânz (il. 65). Cele două daghereotipuri având ca obiect o arteră pariziană pustie sunt aproape identice, cu o singură diferență: prezența, abia vizibilă pe una din fotografii, a siluetei subțiri a unui trecător. Este – spun specialiștii în istoria fotografiei – prima imagine cunoscută a unei ființe umane într-o fotografie.[35] Ea se datorează faptului

că acest trecător solitar se oprise câteva minute, la opt dimineața, la colț cu Boulevard du Temple, ca să i se lustruiască ghetele. În acest fel, a fost prins în cadru, devenind, fără voia lui, unul dintre eroii istoriei fotografiei. Toți ceilalți pietoni, precum și mașinile, trăsurile, birjele care se deplasau mai mult sau mai puțin repede – ne imaginăm cu ușurință scena – de-a lungul acestui bulevard parizian într-o dimineață a anului 1838 nu sunt acolo. Mai precis: *nu mai sunt acolo*. Au traversat câmpul fotografic prea rapid pentru ca prezența sau trecerea lor să rămână imprimată pe placa argintată.

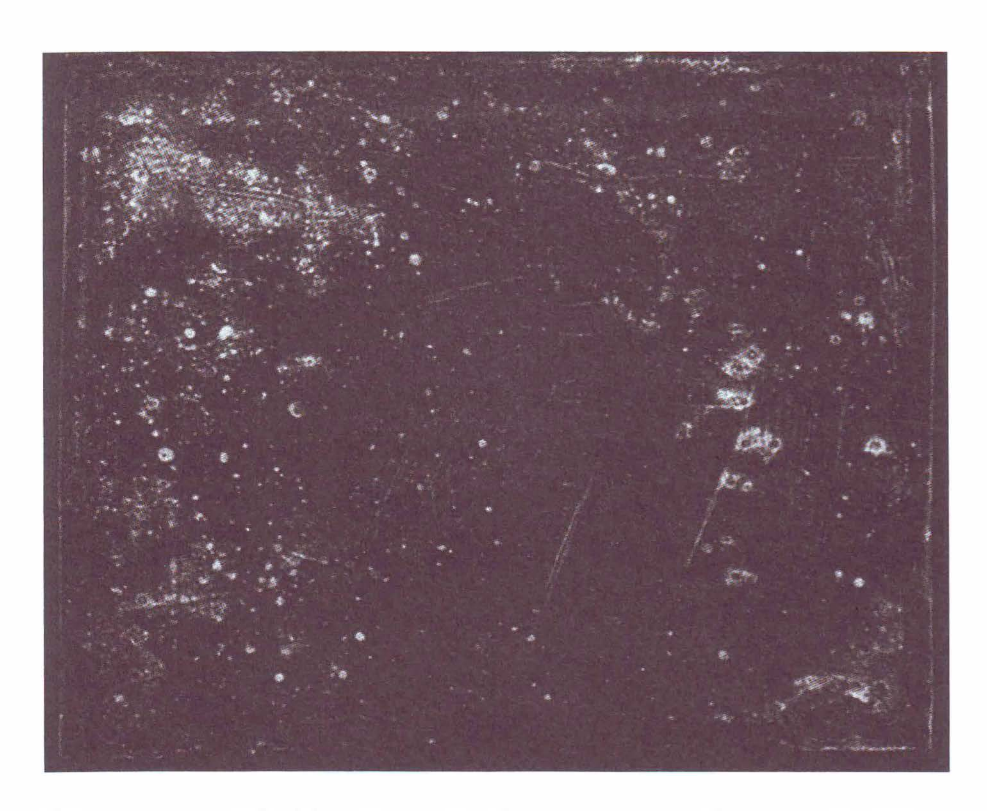
Această dublă fotografie își dezvăluie întreaga valoare în contextul anilor 1838–1839, care sunt și aceia ai acceptării, chiar ai integrării juridice și administrative a noii tehnici. În ședința Camerei Deputaților din 15 iunie 1839, ministrul de Interne va rosti o bine-cunoscută „expunere de motive“ cu valoare de act fondator:

„Domnilor,

Credem că mergem în întâmpinarea dorinței Camerei propunându-vă să achiziționați, în numele statului, proprietatea unei descoperiri pe cât de utilă, pe atât de nesperată, și pe care e necesar, în interesul științelor și artelor, s-o facem cunoscută publicului. Știți cu toții, iar câțiva dintre dumneavoastră s-au putut convinge cu ochii lor, că, după cincisprezece ani de căutări perseverente și costisitoare, dl Daguerre a reușit să fixeze imaginile camerei obscure și să creeze astfel, în patru sau cinci minute, prin forța luminii, desene în care diverse obiecte își conservă matematic

formele până în cele mai mici detalii, în care efectele perspectivei liniare și gradația tonurilor provenind din perspectiva aeriană sunt scoase în evidență cu o finețe necunoscută până acum. [...]
Posibilitatea de a fixa pentru scurt timp imaginile camerei obscure era cunoscută încă din secolul trecut; dar această descoperire nu promitea un rezultat util, fiindcă substanța asupra căreia razele soarelui desenau imaginile nu avea proprietatea de a le conserva, devenind complet neagră de îndată ce era expusă la lumina zilei. Dl Niepce-tatăl a inventat un mijloc de a face ca aceste imagini să devină permanente. Dar, deși a rezolvat această problemă dificilă, invenția lui era totuși departe de a fi perfectă. El nu obținea decât silueta obiectelor, și avea nevoie de cel puțin douăsprezece ore pentru a executa cel mai neînsemnat desen.
Pe o cale cu totul diferită, și lăsând deoparte tradițiile dlui Niepce, dl Daguerre a ajuns la rezultatele remarcabile la care suntem astăzi martori, adică la extrema promptitudine a operațiunii și la reproducerea perspectivei aeriene și a întregului joc de umbre și lumini."[36]

Să remarcăm modul în care acest discurs parlamentar folosește, în lipsa unui lexic mai adecvat, noțiuni provenind din tradiția picturală, precum „perspectiva liniară și aeriană", „gradația tonurilor" sau „jocul de umbre și lumini", insistând în același timp asupra a ceea ce constituia noutatea procedeului: fidelitatea „matematică" și „permanența" reprezentării. În ce privește



66. Louis Jacques Daguerre, *Boulevard du Temple la prânz*, 1838–1839 (starea actuală), Bayerisches Nationalmuseum, München.

acest ultim punct, lucrurile sunt totuși puțin mai complexe decât le putea sugera discursul ministrului sau pretenția inventatorului. Felul în care Daguerre a știut să se joace cu ideea de „fidelitate“ și de „permanență“ este demonstrat de importanța actului simbolic prin care el i-a făcut cadou regelui Ludovic I al Bavariei tripticul format din montajul celor două vederi cu Boulevard du Temple, încadrând o natură moartă (il. 65).[37] Cât despre limitele „permanenței“, ele sunt demonstrate de starea actuală a daghereotipurilor conservate la München.[38] Montajul, așa cum se prezintă astăzi, este rezultatul unei reduplicări fotografice a originalelor, în vreme ce acestea (il. 66) au devenit, odată cu timpul, niște suprafețe

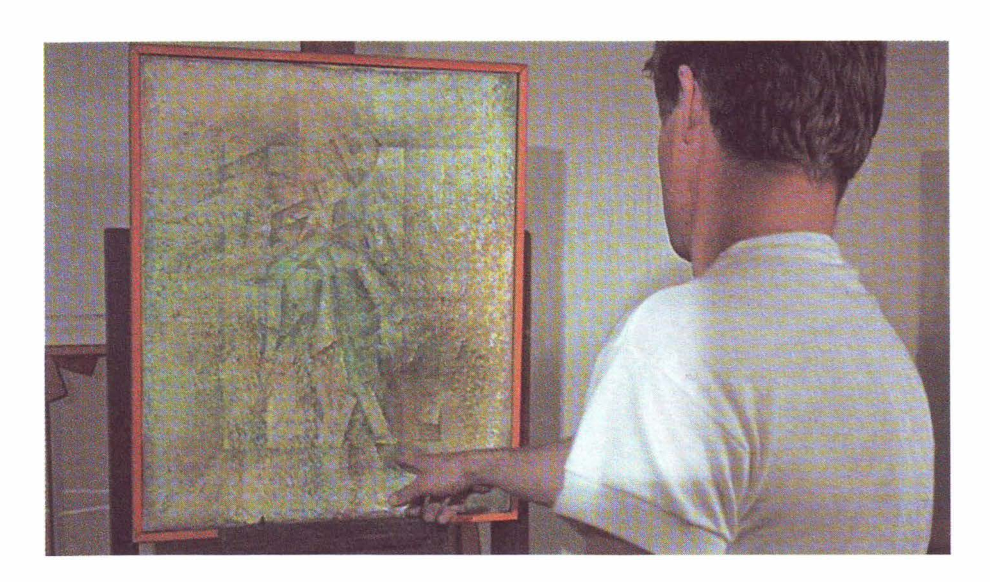


67. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas și Bill*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

abstracte care prezintă interesul arheologic al ruinelor și poate și ceva din tulburătoarea lor frumusețe.

Așa-numita „fotografie abstractă" a anilor '50 și '60 a fost deosebit de sensibilă la acest gen de accidente tehnice.[39] Diferiți reprezentanți ai acestui curent au transformat în sursă de inspirație clivajul dintre „fidelitatea matematică" principială a imaginii fotografice și pierderea referentului suprafețelor nonfigurative. La aceasta se adaugă uneori manipularea abilă a procedeelor de mărire extremă, ducând la o explozie a formelor, ca aceea obținută în filmul lui Antonioni de către Thomas (il. 59, 60).[40]

În *Blow-Up*, dialogul fotografiei cu pictura abstractă contemporană este întruchipat de relația fotografului Thomas cu prietenul lui, pictorul Bill/John Castle. Unul este oglinda celuilalt (il. 67), și pictura este pentru cel de-al doilea ceea ce e fotografia pentru primul: un

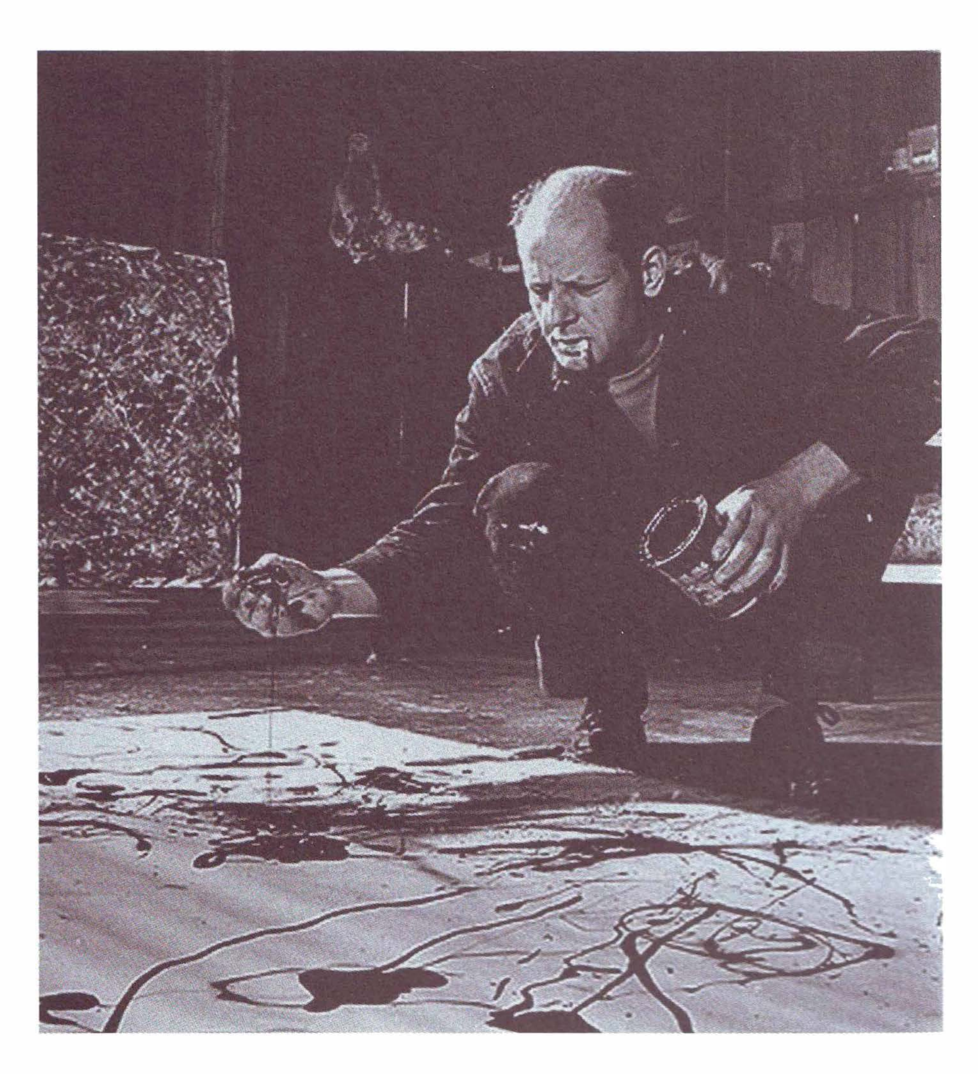


68. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Bill în fața unuia dintre tablourile sale*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.



69. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas contemplă unul dintre tablourile lui Bill*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

exercițiu de reconstruire a realului. „Tablourile mele – spune Bill la un moment dat – nu înseamnă nimic când le fac – haos total. Pe urmă găsesc ceva de care să mă



70. Jackson Pollock la lucru, colecția autorului.

agăț, cum e... cum e piciorul acela. Apoi totul vine de la sine. E ca și cum ai găsi cheia unui roman polițist."

Atitudinea lui Bill și cea a lui Thomas în fața imaginii (picturale sau fotografice) vor fi complementare (il. 54, 68). Patricia/Sarah Miles, legată sentimental de cei doi artiști, va fi cea care, privind fotografia-martor a unui delict incert, va rosti fraza emblematică : „Arată ca unul din tablourile lui Bill" („*It looks like one of Bill's paintings*") (il. 74).



71. Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947, MoMa, New York.

Să încercăm să nuanțăm raportul de similitudine.[41] Există în acest film aluzii destul de transparente la *action painting* a lui Jackson Pollock, pe care va trebui totuși să le distingem în ciuda exhibării lor directe și a acceptării lor comune. Secvențele care-l arată pe Thomas stând pe vine și observând unul dintre tablourile prietenului Bill întinse direct pe podea (il. 69) reiau desigur imaginile-fetiș care-l înfățișează pe Pollock la lucru (il. 70). Marea deosebire constă totuși în schimbarea de accent propusă de secvențele în cauză. Ele nu tematizează actul de creație, și deci nu demonstrează scenariul poietic al *action painting*, ci tematizează contemplarea, sau, mai precis, actul de interpretare solicitat de opera abstractă. Dacă munca lui Antonioni o întâlnește pe a lui Pollock, asta se petrece la nivelul provocărilor lansate de interpretarea noilor imagini. Pollock îl provoca deschis pe spectator la un exercițiu hermeneutic care se confunda cu exercițiul contemplativ. Făcea asta prin diferite mijloace, unul din cele mai semnificative fiind cel propus de mizele culturale ale titlurilor, concepute în raport ludic cu stratificarea semnelor picturale care acoperă pânza. Un exemplu clasic este cel al marii pânze care, sub titlul de *Full Fathom Five*, este expusă astăzi la Museum of Modern Art din New York (il. 71). Este unul dintre marile *drip paintings*, care în succesiunea și suprapunerea materiei și a materialelor propune o imagine care se exhibă și se sustrage în același timp. Cât despre titlu, el reia celebrul vers din cântul lui Ariel din *Furtuna* lui Shakespeare:

„ARIEL (*cântă*)
Tatăl tău e-n fund de mare.
(*Full fadom five thy father lies*)
Oasele îi sunt mărgean,
Ochii lui, mărgăritare.
Tot ce-n el e pământean,
Plătind valurilor vamă,
În scumpeturi se destramă,
Prohodescu-l, ceas de ceas,
(Refren din interior: *Bing-bang*)
Nimfele cu jalnic glas. […]

PROSPERO
Ridică-ți de pe ochi umbrosul văl
Și spune-mi ce vezi colo.

MIRANDA
Ce-i? Un spirit?
Cum se mai uită împrejur! Zău, tată,
E tare, tare mândru, dar e duh.“[42]

Aura proiectată de titlul shakespearian în jurul tabloului lui Pollock îl conduce – ba chiar îl constrânge – pe spectator să-și pună întrebări cu privire la sinergia creată între profunzimile materiale (straturile de culoare și de materie picturală) și profunzimile semiologice (suprapunerea semnelor).[43] Este vorba de o hermeneutică „arheologică“ care explorează straturile în căutarea oaselor-mărgean și a ochilor-mărgăritare. Dar este – mai trebuie precizat? – o căutare (metaforică) care duce la detaliu (metaforic și el): pe fundul mării-pânză nu zace

cadavrul tatălui, ci mai puțin și mai mult decât atât: fantasma sa („...un duh/*a spirit*“).

La Antonioni, problematica deschisă de jocul între titlu și imagine este (aparent) absentă. Într-adevăr, nici tablourile lui Bill, nici fotografiile lui Thomas nu au titlu, și singurul titlu care are sens este cel al filmului însuși: *Blow-Up*. „*Blow-Up*“ devine astfel un „titlu-cadru“, deschis și plurisemantic, pentru toate experiențele formale realizate de acest film: pictură (pictura lui Bill), fotografie (fotografia lui Thomas), cinematograf (cel al lui Michelangelo Antonioni însuși). Ceea ce „explodează“ (*blows up*) în *Blow-Up* este reprezentarea însăși.

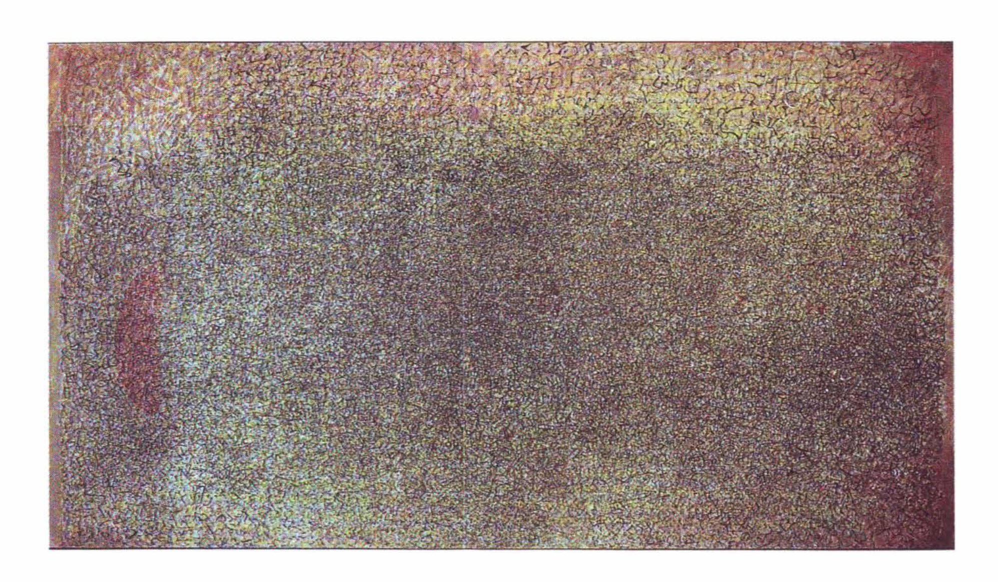
Să-l ascultăm pe Antonioni:

> „Cercetez cu adevărat natura realității. Este un punct esențial de care trebuie să ne amintim în legătură cu aspectele vizuale ale filmului, dat fiind că una dintre principalele teme este «a vedea sau a nu vedea»...“[44]

Și:

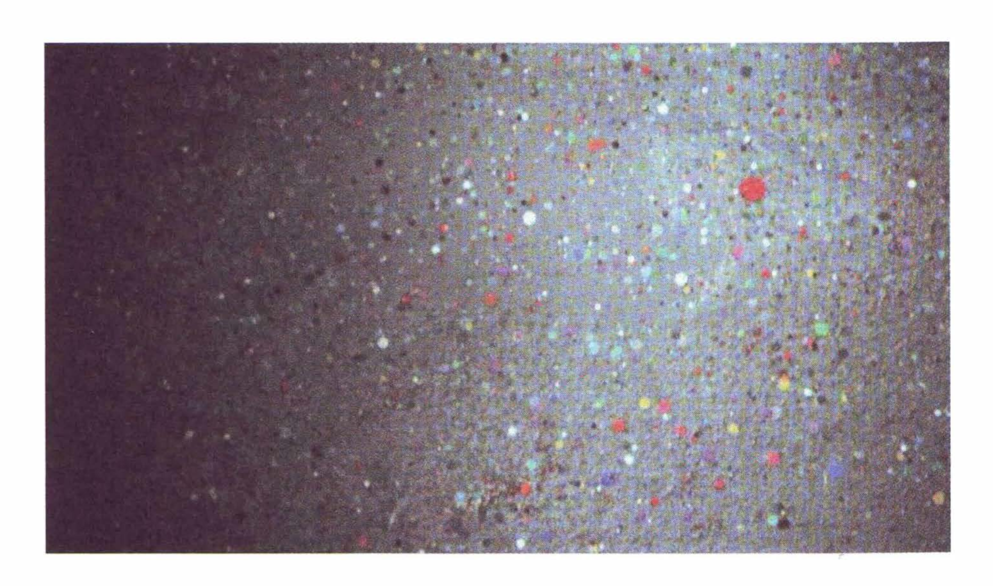
> „Știm că sub imaginea revelată există o alta, mai fidelă realității, și că sub aceasta mai e o alta, și încă una sub cea din urmă, până la adevărata imagine a absolutului, misterioasă realitate pe care nimeni n-o va vedea vreodată. Sau poate nu înaintea descompunerii fiecărei imagini, a fiecărei realități. Prin urmare, cinematograful abstract își va avea propria rațiune de a exista.“[45]

Cinematograf abstract? Ne aflăm, fără îndoială, în plin paradox. Dar un paradox care întâlnește vechile



72. Mark Tobey, *Saggitarius Red 1963*, ulei, tuș și creion, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basel.

comparații între arte. Întâlnirea lui Antonioni cu poetica lui Pollock nu epuizează, desigur, bogăția reflecției asupra crizei reprezentării. Pictura lui „Bill", precum și fotografia lui „Thomas" cuprind multe alte sugestii, dintre care una are o valoare specială. Este vorba de pictura lui Mark Tobey (il. 72).[46] Nu se pune problema să intrăm aici în detalii privind anterioritatea și/sau preeminența abstracțiunii lui Tobey față de cea a lui Pollock[47], sau a „influenței directe" a acestor doi pictori asupra lui Antonioni, dar ce contează cel mai mult este că problema semantică ridicată de *Blow-Up* vizează raportul invers proporțional dintre saturarea semnelor și pierderea semnificației. În acest punct filmele sale se apropie mai mult de „meditația" lui Tobey decât de „acțiunea" lui Pollock. Pânzele lui Bill (il. 67, 68, 69) reiau sugestiile care vin din *white painting* a lui Tobey și din tehnica sa *all over*. Aceasta din urmă, inventată



73. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Paviment/Tablou*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

de Tobey și care, după câte se pare, îl inspirase profund pe același Pollock, stabilea un nou raport între semne și suportul semnelor. Suprafața reprezentării nega vechile legi ale cadrajului și ale compoziției, lăsându-se literalmente invadată de abundența semnelor. Pentru noi, mai importantă decât datoria lui „Bill" (personaj desigur fictiv) față de Tobey este semnificația pe care o are această „datorie" în contextul dialogului pictură/fotografie/cinematograf, așa cum îl concepe *Blow-Up*. Bill, Thomas și Antonioni creează, toți, diverse *all over*. Pânzele-mister ale pictorului și clișeele-puzzle ale fotografului sunt în mod ideal interschimbabile, și ce e și mai important este faptul că acest „joc de roluri" implică de asemenea, și într-o manieră foarte profundă, creația cinematografică a lui Antonioni însuși. Acest joc se dezvăluie în toată amplitudinea sa la analiza filmică, și regizorul însuși lansează piste de lectură destul de sigure,



74. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Patricia cu fotografia lui Thomas* („arată ca unul din tablourile lui Bill"), cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

prin modul în care inserează în derularea filmului, chiar în locul unde dialogul reprezentărilor este mai pasionat, planuri cinematografice absolut abstracte, adevărate *all over* filmice care invadează, fie și numai pentru o clipă, ecranul (il. 73). În fața unor asemenea planuri, Sarah Miles ar fi putut murmura „arată ca unul din tablourile lui Bill!" (il. 74) sau (ceea ce e totuna) „arată ca una din fotografiile lui Thomas!".

*

Ecranul *all over* al lui Antonioni are valoarea unei inserții emblematice. Acest plan ar fi putut, într-adevăr, să lipsească, dar prezența sa, care poate fi identificată doar la o privire analitică, contribuie, în ciuda caracterului

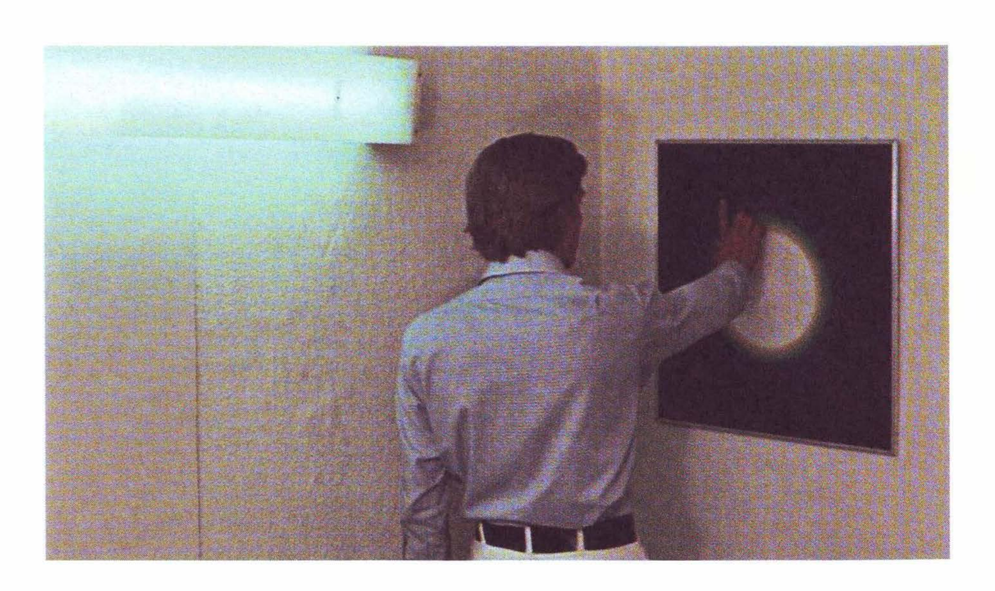
său abstract, sau poate tocmai *datorită* caracterului său abstract, la construirea sensului. În fața ochilor spectatorului-interpret se desfășoară o suprafață de aceeași calitate semantică precum aceea a pânzei lui Bill, desfășurată direct pe podea, și pe care Thomas o contemplă stând pe vine (il. 69). Ecranul este „o pânză", ne spune Antonioni, iar spectatorul este cel care trebuie s-o descifreze.

Prezența detaliului cu valoare emblematică nu e nouă. Antonioni va recurge la ea de mai multe ori și sub diverse forme. Cu ani de zile înaintea lui, Alfred Hitchcock o abordase și el, dar în sensul propriei lui estetici, supralicitând aspectul de fereastră albertiană al ecranului filmic. Ecranul este o fereastră, ne spune Hitchcock, iar spectatorul trebuie s-o scruteze. Ținând cont de acest aspect fundamental al poeticii hitchcockiene, putem considera planul-secvență care înfățișează fereastra asasinului cufundată în întuneric și iluminată doar de vârful unei țigări aprinse (il. 62) ca fiind inserția emblematică cea mai plină de sens, aflându-se chiar în centrul *Ferestrei din spate*. Oscilației punctului de fugă la Hitchcock îi corespunde, la Antonioni, explozia semnelor-puncte (il. 59, 60). E greu de stabilit gradul de corespondență, de dialog și de opoziție directă dintre Antonioni și Hitchcock, dar nu ne putem îndoi de faptul că la cel din urmă căutarea cinematografică străbate într-un mod foarte personal problematica reprezentării occidentale, cercetându-i bazele, de la punct până la explozia sa.



75. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas contemplă un tablou în atelierul său,* cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

O ultimă inserție emblematică dezvăluie acest lucru. Ea se referă la un misterios tablou agățat pe peretele din studioul lui Thomas, pe care acesta, într-o secvență rapidă, îl examinează cu gestul și privirea (il. 75, 76). El o face, într-o simetrie perfectă, în același fel în care își examinase, cu câteva minute mai devreme, propriile fotografii (il. 53, 54, 57). Ar fi posibil, dar până la urmă inutil, să căutăm modelele picturale exacte ale acestui tablou, o gaură mare, luminoasă, într-un sobru cadru dreptunghiular, căci, mai mult decât datoria sa față de o anumită tradiție a abstracțiunii, ceea ce contează aici este valoarea sa de emblemă. Acest tablou este o deschidere largă, iar filmul care o pune în evidență, *Blow-Up*, este o tentativă de a defini privirea modernă ca incursiune în golul reprezentării. Mesajul său este descurajant în măsura în care se termină cu o piruetă



76. Michelangelo Antonioni /Carlo Di Palma, *Thomas atinge un tablou în atelierul său,* cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

finală de autodistrugere, dar e totuși purtător de speranță în măsura în care hăul reprezentării e perceput ca explozie a unui loc-limită. Abia după acest abis-punct, abia după acest punct-abis, un nou început redevine posibil.

Note

I. *Fereastra din spate*: „un film pur cinematografic"

1. François Truffaut, *Hitchcock*, ed. revăzută, Simon and Schuster, New York, 1983, p. 2.
2. Cea mai bună și completă analiză a acestui film rămâne aceea a lui Stefan Sharff, *The Art of Looking in Hitchcock's Rear Window*, Limelight Editions, New York, 1997. Există o bună selecție de articole în J. Belton (ed.), *Alfred Hitchcock's Rear Window*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
3. Detalii în Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii timpurilor moderne*, trad. de Andrei Niculescu, Editura Meridiane, București, 1999; Humanitas, București, 2012, pp. 59–72.
4. Vezi Pascal Bonitzer, *Peinture et Cinéma. Décadrages*, Editions de l'Etoile, Paris, 1987 și Louise Charbonnier, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, L'Harmattan, Paris, 2008.
5. Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, trad. de George Lăzărescu, Editura Meridiane, București, 1969, p. 27. Pentru piramida vizuală albertiană și avatarurile sale cinematografice, vezi observațiile pertinente ale lui David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1999. Pentru fereastra albertiană și ecranul cinematografic, vezi Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, Lagrasse, 2004, pp. 27–50 (despre *Fereastra din spate*, pp. 43–45).

6. Vezi Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat,* Yale University Press, New Haven, London, 1992, p. 171.
7. Despre voyeurism în cultura occidentală, vezi U. Stadler și K. Wagner (ed.), *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*, W. Fink, München, 2005 și Peter Springer, *Voyeurismus in der Kunst*, Reimer, Berlin, 2008.
8. Despre raportul fotografie–cinema în *Fereastra din spate*, vezi excelentul studiu al lui Michael Diers, *Fotografie, Film, Video. Beiträge zu einer kritischen Teorie des Bildes*, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2006, pp. 140–173.
9. *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XI*, text stabilit de Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris, 1973, pp. 65–108. Pentru o perspectivă istorico-artistică, vezi David Summers, *Vision, Reflection, and Desire in Western Painting*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2007.
10. Vezi în această privință frumoasele analize ale lui Celeste Brusati, *Artifice & Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, University of Chicago Press, Chicago, London, 1995, pp. 169–217.
11. Detalii în Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1991, pp. 133–136 și Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, Paris, 1994, pp. 197–245.
12. Observații interesante în această privință au fost făcute de Cosetta G. Saba, *Alfred Hitchcock. La Finestra sul cortile*, Lindau, Torino, 2001, pp. 89–105.
13. Pentru problema generală a voyeurismului în orice spectacol cinematografic, vezi Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen,* 16, 3 (1975), pp. 6–18 și Gertrud Koch, *„Was ich erbeute sind Bilder." Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt, 1988. Pentru cazul special al lui Hitchcock, vezi David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Univer-

sity of Wisconsin Press, Madison, 1985, pp. 40–47 și T. Gunning, „The Desire and Pursuit of the Hole: Cinema's Obscure Object of Desire“, în S. Bartsch și T. Bartscherer (ed.), *Erotikon: Essays on Eros, Ancient and Modern*, Chicago University Press, Chicago, 2005, pp. 261–277.

14. Despre cultura artistică a lui Hitchcock vezi *Hitchcock and Art. Fatal Coincidences*, catalogul expoziției, D. Païni și G. Gogeval (ed.), Centre Pompidou, Paris; Museum of Fine Arts, Montreal, 2001.
15. Juan Antonio Ramírez, *Duchamp: Love and Death, Even*, Reaktion Books, London, 1993, p. 200. Informații utile există și în cartea lui Hans Belting, *Looking through Duchamp's Door. Art and Perspective in the Work of Duchamp, Sugimoto and Jeff Wall*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2009.
16. J.A. Ramírez, *Duchamp Love and Death*, 1993, p. 200.
17. Jonathan Wallis, „Case Open and/or Unsolved: *Étant donnés*, the Black Dahlia Murder, and Marcel Duchamp's Life of Crime“, *The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 2005, http:www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=4310&keyword=. Vezi și Anne D'Harnoncourt și Michael R. Taylor, *Marcel Duchamp: Étant Donnés: Manual of Instructions*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2009.
18. În legătură cu motivele și datarea mutilării tabloului lui Memling, vezi Didier Martens, „La mise au goût du jour des œuvres médiévales flamandes aux XVIIe et XVIIIe siècles“, *Recherches Poïétiques*, 3 (1995–1996), pp. 46–55 (mai ales pp. 48–49).
19. Detalii în Angelica Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Mann, Berlin, 1990, pp. 161–163.
20. Vezi *Hitchcock and Art. Fatal Coincidences*, catalogul expoziției, 2001.
21. Vezi, recent, G. Matt și A. Stief (ed.), *Western Motel. Edward Hopper und die Zeitgenössische Kunst*, Wien, 2008. Vezi și D. Païni, „The Wandering Gaze: Hitchcock's Use of

Transparencies", în *Hitchcock and Art. Fatal Coincidences*, catalogul expoziției, 2001, pp. 51–78. Pentru tradiție: V.I. Stoichita, „Bedingtes Sehen, gehindertes Sehen. Zur Geschichte der impressionistischen Bildauffassung", în M. Bruhn și K.-U. Hemken (ed.)., *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, Transcript, Bielefeld, 2008, pp. 189–206 și V.I. Stoichiță, *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*, Humanitas, București, 2007, pp. 9–45.

II. *Femeia dispărută*: Alfred Hitchcock și domnişoara Froy(d)

1. M. Bahtin, „Formele timpului și ale cronotopului în roman. Eseuri de poetică istorică", în *Probleme de literatură și estetică*, trad. de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982, p. 294. Pentru utilizarea acestei noțiuni în domeniul picturii, vezi Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, C.H. Beck, München, 1996.
2. Pentru noțiunea de *mise en abyme*, vezi André Gide, *Journal 1889–1939*, Gallimard, Paris, 1948, p. 41. Vezi și Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977.
3. Vezi *Hitchcock and Art. Fatal Coincidences*, catalogul expoziției, 2001.
4. Lynda Nead, *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film, c. 1900* , Yale University Press, New Haven, London, 2007, pp. 133–170.
5. Vezi Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, 1978.
6. Luca Fischer, „The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies", *Film Quarterly*, 33/1 (1979), pp. 30–40 și

Karen Beckman, *Vanishing Women. Magic, Film, and Feminism*, Duke University Press, Durham, London, 2003.

7. Thomas Mann, *Mario și vrăjitorul*, în românește de Alexandru Philippide, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, pp. 39 și 67–68.
8. Clara Gottlieb face o bună sinteză a acestei teme în *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man*, Abaris Books, New York, 1981.
9. Acest dialog lipsește din romanul lui Ethel Lina White, unde numele guvernantei este introdus într-un mod mult mai banal: „*As she [Iris] tried to drink some tea before it was all shaken over the rim of her cup, she learned that her companion was an English governess – Miss Winifred Froy – and was on her way home for a Holiday*"/„În vreme ce [Iris] încerca să bea niște ceai înainte să se verse tot peste marginea ceștii, află că tovarășa ei de călătorie era o guvernantă engleză – Miss Winifred Froy – și că se întorcea acasă din vacanță" (Ethel Lina White, *The Wheel Spins*, Harper & Bros., New York/London, 1936, p. 71).
10. Jacques Lacan, *Écrits I*, Seuil, Paris, 1966, pp. 249–289.

III. *Blow-Up*: în căutarea punctului pierdut

1. Vezi, în această privință, Iouri Lotman, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, tr. din rusă de Sabine Breuillard, Éditions sociales, Paris, 1977, pp. 167–179; Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1985; David Boyd, *Film and the Interpretative Process. A Study of Blow-Up, Rashomon, Citizen Kane, 8 ½, Vertigo and Persona*, P. Lang, New York, Bern, Frankfurt, Paris, 1989, pp. 19–49.

2. Victor I. Stoichiță, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, trad. de Andrei Niculescu, Meridiane, București, 1999; Humanitas, București, 2012.
3. Ralf Konersmann, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994.
4. Vezi în această privință observațiile lui Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, W. Fink, München, 2001, pp. 38–41.
5. Detalii în Victor I. Stoichiță, *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, trad. de Ruxandra Demetrescu și Anca Oroveanu, Humanitas, București, 2011.
6. Pentru diferența dintre „istorie" și „povestire", vezi textul clasic în Roland Barthes *et al.*, *L'Analyse structurale du récit/ Communications 8* (1966), Paris, 1981.
7. Despre succesiunea imaginilor fotografice în *Blow-Up*, vezi mai ales observațiile lui Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, „L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni", *Études cinématographiques*, 36–37 (1964), pp. 22–28; Seymour Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1985, p. 45 și Peter Brunette, *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 109–126. Despre raportul dintre fotografie și cinema, vezi David Campany, *Photography and Cinema*, Reaktion, London, 2008.
8. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990; Peter Bexte, *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Verl. der Kunst, Dresden, 1999; Moshe Barasch, *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*, Routledge, London/New York, 2001.

9. Pentru istoria motivului, vezi Victor Ieronim Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, trad. de Delia Răzdolescu, Humanitas, București, 2000, 2008.
10. Vezi Werner Heisenberg, *Der Teil und das Ganze: Gespräche im Umkreis der Atomphysik*, Piper, München, 1996, și pentru un context mai larg, Lorraine Daston și Peter Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York, 2007.
11. Aristotel, *De Anima*, II, 11, 422 b și urm.
12. R. Descartes, „L'Homme", în *Œuvres philosophiques* (1618–1637), vol. I, ed. F. Alquié, Paris, 1963, pp. 456 și urm.
13. R. Descartes, „La Dioptrique", în *Œuvres philosophiques* (1618–1637), vol. I, ed. F. Alquié, Paris, 1963, pp. 659 și urm.
14. Detalii în Claus Zittel, *Theatrum Philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Akademie Verlag, Berlin, 2009, pp. 310 și urm.
15. Vom găsi un excelent comentariu textual și iconografic al acestei teme în Glenn W. Most, *Thomas l'Incrédule*, Ed. du Félin, Paris, 2009.
16. Din bogata literatură consacrată acestei opere, vezi, mai recent, în special Michael Fried, *The Moment Caravaggio*, Princeton University Press, Princeton, Oxford, 2010 și Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative: Dislocating the Istoria in Early Modern Painting*, Harvey Miller Publishers, London, 2011.
17. „Carnea vizibilului" este o expresie a lui Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, 1964, pp. 179 și urm.
18. *Apud* Cesare Biarese și Aldo Tassone, *I Film di Michelangelo Antonioni*, Gremese, Roma, 1985, p. 138.
19. André Bazin, *Ce este cinematograful*, trad. de Ervin Voiculescu, Editura Meridiane, București, 1968.
20. Ne putem raporta aici la studiile despre „bifocalitatea" și „polifocalitatea" modernă propuse de Werner Hofmann, *Une époque en rupture, 1750–1830*, Gallimard, Paris, 1995.

21. Detalii în L. Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, Harvey Miller Publishers, London, 2011.
22. Aș vrea să adaug în acest punct observația privitoare la faptul că numele actorului care interpretează rolul mut al bărbatului grizonant nu figurează în castingul din *Blow-Up*. Este ca și cum n-ar exista.
23. „*Grandissima opera del pittore sarà l'istoria; parte della istoria sono i corpi, parte dei corpi sono i membri, parte de membri sono le superficie*" – Leon Battista Alberti, *Della pittura* (1435–1436), ed. L. Mallé, Firenze, 1950, p. 85 (= lib. II).
24. L.B. Alberti, *Della pittura*, 1950, p. 55 (= lib. I) (vezi L.B. Alberti, *Despre pictură*, trad. de George Lăzărescu, Editura Meridiane, București, 1969, p. 10).
25. Fraza completă este următoarea: „*Dico in principio dobiamo sapere il punto essere segnio quale non si possa dividere in parte. Segnio qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla*" / „De la bun început, trebuie să știm că punctul este un semn care nu mai poate fi împărțit în alte fragmente. Prin semn înțelegem orice stă pe o suprafață în așa fel încât să poată fi văzut de ochiul liber" – L.B. Alberti, *Della pittura*, 1950, p. 55 (= lib. I) (L.B. Alberti, *Despre pictură*, trad. rom. cit., pp. 9–10).
26. L.B. Alberti, *Della pittura*, 1950, p. 60 (= lib. I) (L.B. Alberti, *Despre pictură*, trad. rom. cit., p. 15).
27. Vezi, în această privință, Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1993.
28. Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*, Sansoni, Firenze, 1984, p. 65.
29. Brian Rotman, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Macmillan, London, 1987, p. 19. Vezi și Judith V. Field, *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford, New York, Tokyo, 1997; Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks,* C.H. Beck, München, 2008), pp. 16–19; Carl Havelange, *De l'œil et du monde.*

Une histoire du regard au seuil de la modernité, Fayard, Paris, 1998, pp. 243 și urm.; S. Krämer, „«Leerstellen-Produktivität». Über die mathematische Null und den zentralperspektivischen Fluchtpunkt. Ein Beitrag zu Konvergenzen zwischen Wissenschaft und Kunst in der Frühen Neuzeit“, în H. Schramm, L. Schwarte și J. Lazardzig (ed.), *Theatrum Scientiarum, t. II, Instrumente in Kunst und Wissenschaft: zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Walter de Gruyter, Berlin, 2006, pp. 502–526; F. Frosini, „Leonardo da Vinci e il «nulla»: Stratificazioni semantiche e complessità concettuale“, în A. Calzona (ed.), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, L.S. Olschki, Firenze, 2003, pp. 209–232; F. Fehrenbach, „Leonardo's Point“, în A. Payne (ed.), *Vision and its Instruments c. 1350–1750*, Pennsylvania University Press, University Park, 2014 (sub tipar).

30. Robert Hooke, *Micrographia, or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies* (London, 1665), ediție în facsimil, Cosimo Classics, New York, 2007, prefață. Vezi, în această privință, Catherine Wilson, *The Invisible World. Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton University Press, Princeton, 1995.
31. Vezi, în această privință, W. Schäffner, „Punkt. Minimalster Schauplatz des Wissens im 17. Jahrhundert (1585–1665)“, în H. Schramm, L. Schwarte și J. Lazardzig (ed.), *Theatrum Scientiarum, t. II, Instrumente in Kunst und Wissenschaft: zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert,* Walter de Gruyter, Berlin, 2006, pp. 502–526; 56–74.
32. R. Hooke, *Micrographia*, 2007, p. 2.
33. R. Hooke, *Micrographia*, 2007, pp. 3–4.
34. Roland Barthes, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, trad. de Virgil Mleșniță, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2005, pp. 27–29, 41.
35. Vezi, în această privință, M. Schwabick, „Zum ersten Mal – ein Mensch auf einem Foto“, *Foto Magazin*, Jg. 26,

nr. 7 (1974), p. 70; Ulrich Pohlmann și Marjen Schmidt, „Das Münchner Daguerre-Triptychon“, *Fotogeschichte*, Jg. 14, nr. 52 (1994); Q. Bajac și D. Planchon de Font-Réaulx (ed.), *Le Daguerréotype français. Un objet photographique*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2003, pp. 149–151; P. Geimer, „Was ist kein Bild? Zur «Störung der Verweisung»“, în P. Geimer (ed.), *Ordnungen der Sichtbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, pp. 313–341.

36. *Historique et Description des Procédés du Daguerréotype et du Diorama par Daguerre, Peintre, inventeur du Diorama, officier de la Légion-d'Honneur, membre de plusieurs Académies*, Paris, 1839, pp. 1–3.
37. Q. Bajac și D. Planchon de Font-Réaulx (ed.), *Le Daguerréotype français*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2003, p. 149.
38. P. Geimer, „Was ist kein Bild? Zur «Störung der Verweisung»“, pp. 313–314.
39. R. Ferguson, „Beautiful Moments“, în K. Brougher (ed.), *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996, p. 157.
40. Vezi catalogul expoziției, realizat de Barbara Auer, *Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit. Fotografie der 50er Jahre: Kunstverein*, Ludwigshafen am Rhein, Ludwigshafen, 1999, p. 30.
41. După câte știu eu, cel mai bun studiu care a abordat această temă și care m-a inspirat mult este acela al lui W. Brückle, „Fünf Faden tief. Abstraktion als Leitmetapher bei Michelangelo Antonioni. Mit einer Nachbemerkung über Greenaways Kontrakt des Zeichners“, în Th. Hensel, Kl. Krüger și T. Michalsky (ed.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, W. Fink, München, 2006, pp. 163–191.
42. *Furtuna*, actul I, scena 2, în românește de Leon Levițchi, în William Shakespeare, *Teatru*, EPLU, București, 1964, p. 1521.

„ARIEL'S SONG

Full fadom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes;
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea nymphs hourly ring his knell. [...]

PROSPERO

The fringed curtains of thine eye advance
And say what thou seest yond.

MIRANDA

What is't? a spirit?
Lord, how it looks about! Believe me, sir,
It carries a brave form. But 'tis a spirit."

43. Vezi, în această privință, dezbaterea propusă de T.J. Clark, „Jackson Pollock's Abstraction", în S. Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1990.
44. Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, ediție îngrijită de Carlo di Carlo și Giorgio Tinazzi, Venezia, Marseille, 1994, p. 85.
45. M. Antonioni, „Préface to Six Films", p. 63 și „Prefazione", p. 136.
46. Vezi W. Brückle, „Fünf Faden tief", p. 171.
47. În ce privește această problemă, vom putea consulta acum articolul lui Judith S. Kays, „Mark Tobey and Jackson Pollock: Setting the Record Straight", în *Mark Tobey*, catalogul expoziției, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1997, pp. 91–114.

Lista ilustrațiilor

odinioară la Art Institute, Chicago, acum la Staatsgalerie, Stuttgart.

14. Reconstituire a formei inițiale a tabloului lui Hans Memling, *Batseba ieșind din baie*.
15. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Tineri căsătoriți*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.
16. Anonim german sau italian (?), *Portret de bărbat*, ulei pe lemn, 55×45 cm, către 1500, Gemäldegalerie, Berlin.
17. Anonim german sau italian (?), *Cuplu nud într-un interior*, verso al portretului precedent, ulei pe lemn, 55×45 cm, către 1500, Gemäldegalerie, Berlin.
18. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Miss Lonelyhearts*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.
19. John Sloan, *Ferestre în noapte*, 1910, Delaware Art Museum, Wilmington.
20. Edward Hopper, *Ferestre în noapte*, 1928, ulei pe pânză, 73×7×86,4 cm, Museum of Modern Art, New York.
21. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Apartamentul familiei Thorwald și cel al lui Miss Lonelyhearts,* cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.
22. Alfred Hitchcock/Robert Burks, *Lisa urcând spre apartamentul familiei Thorwald*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.
23. Sidney Paget, „*I crept forward and looked across at the familiar window*“, ilustrație pentru Arthur Conan Doyle, *The Return of Sherlock Holmes*, *The Strand Magazine*, octombrie 1903.
24. Sidney Paget, *„Frankland clapped his eye to it and gave a cry of satisfaction“,* ilustrație pentru Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, *The Strand Magazine*, ianuarie 1902.
25. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Jeff în scaunul cu rotile și prietenul său Thomas J. Doyle privind prin binoclu*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.

26. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Lisa, Jeff și „cutiuța galbenă“*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.
27. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Grădina înaintea crimei văzută prin diapozitivul din „cutiuța galbenă“*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.
28. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Grădina după crimă*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.
29. René Magritte, *Înserare*, 1964, ulei pe pânză, 162×130 cm, The Menil Collection, Houston.
30. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Domnișoara Froy și Iris Henderson*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.
31. René Magritte, *Domeniul Arnhein*, 1938, ulei pe pânză, 73×100 cm, Diane S.A.
32. Giorgio De Chirico, *Călătorie emoționantă*, 1913, ulei pe pânză, 74,3×106,7 cm, The Museum of Modern Art, New York.
33. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Trece trenul*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.
34. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Trenul merge / Iris Henderson doarme*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.
35. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Magicianul Doppo face o scamatorie*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.
36. *Disappearing Lady*, gravură pentru Albert A. Hopkins, *Magic, Stage Illusion, Special Effects and Trick Photography*, New York, 1898.
37. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Gilbert intră în dulapul magicianului Doppo*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.
38. *The Disappearance Explained*, gravură pentru Albert A. Hopkins, *Magic, Stage Illusion, Special Effects and Trick Photography*, New York, 1898.

39. René Magritte, *Bărbat cu ziar*, 1928, ulei pe pânză, 115,6×81 cm, Tate Gallery, Londra.
40. René Magritte, *Inventarea vieții*, 1928, ulei pe pânză, 81× 116 cm, colecție particulară.
41. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Gilbert o descoperă pe domnișoara Froy*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.
42. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Domnișoara Froy își scrie numele pe fereastra trenului*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.
43. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Numele domnișoarei Froy reapare pe fereastră*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.
44. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Eticheta ceaiului domnișoarei Froy apare lipită pe fereastră*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.
45. Alfred Hitchcock / John J. Cox, *Urma etichetei ceaiului domnișoarei Froy pe fereastră*, cadru din filmul *Femeia dispărută*, 1937–1938, colecția autorului.
46. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas făcând fotografii în grădina londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
47. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Cuplul de amanți din grădina londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
48. Robert Hooke, *An Instrument of Use to Take the Draught, or Picture of Any Thing*, 1694.
49. René Magritte, *Cascada*, 1961, colecție privată, Elveția.
50. Battista Angolo del Moro, *Sfânta Familie într-un peisaj, în apropiere de Verona*, 1581, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio.
51. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Umbra lui Thomas pe una dintre fotografiile făcute în grădina londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
52. René Magritte, *Imaginea perfectă*, 1928, colecție particulară.

53. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas studiază cu lupa fotografiile făcute în grădina londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
54. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas atinge fotografiile făcute în grădina londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
55. Gravură pentru *Traité de l'Homme* de René Descartes, 1648.
56. Caravaggio, *Necredința Sfântului Toma / Toma Necredinciosul*, 1601–1602, 107×146 cm, Sanssouci, Potsdam.
57. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas privește una dintre fotografiile făcute într-o grădină londoneză*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
58. Artemisia Gentileschi, *Iudita și slujnica ei,* 1613–1614, 114×93,5 cm, Palazzo Pitti, Florența.
59. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Fotografie mărită a tufișului cu presupusa armă a crimei*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
60. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Fotografie mărită a presupusului cadavru*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
61. Vredeman de Vries, Gravură pentru *Perspectiva*, Haga, 1604–1605.
62. Alfred Hitchcock / Robert Burks, *Fereastra familiei Thorwald, cu țigara aprinsă a presupusului asasin*, cadru din filmul *Fereastra din spate*, 1954–1955, colecția autorului.
63. *Punctul*, gravură pentru Robert Hooke, *Micrographia, or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies*, Londra, 1665.
64. *Punctul*, gravură pentru Robert Hooke, *Micrographia, or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies*, Londra, 1665.
65. Louis Jacques Daguerre, *Tripticul pentru Ludovic I de Bavaria* (*Boulevard du Temple la prânz*, *Natură moartă*, *Boulevard du Temple la ora opt dimineața*), 1838–1839, Bayerisches Nationalmuseum, München.

66. Louis Jacques Daguerre, *Boulevard du Temple la prânz*, 1838–1839 (starea actuală), Bayerisches Nationalmuseum, München.
67. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas și Bill*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
68. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Bill în fața unuia dintre tablourile sale*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
69. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas contemplă unul dintre tablourile lui Bill*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
70. Jackson Pollock la lucru, colecția autorului.
71. Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947, MoMa, New York.
72. Mark Tobey, *Saggitarius Red 1963*, ulei, tuș și creion, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basel.
73. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Paviment/ Tablou*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
74. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Patricia cu fotografia lui Thomas* („arată ca unul din tablourile lui Bill"), cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
75. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas contemplă un tablou în atelierul său*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.
76. Michelangelo Antonioni / Carlo Di Palma, *Thomas atinge un tablou în atelierul său*, cadru din filmul *Blow-Up*, 1966, colecția autorului.

Note privind proveniența capitolelor

Această carte reia, cu modificări și îmbunătățiri, articolele și eseurile următoare:

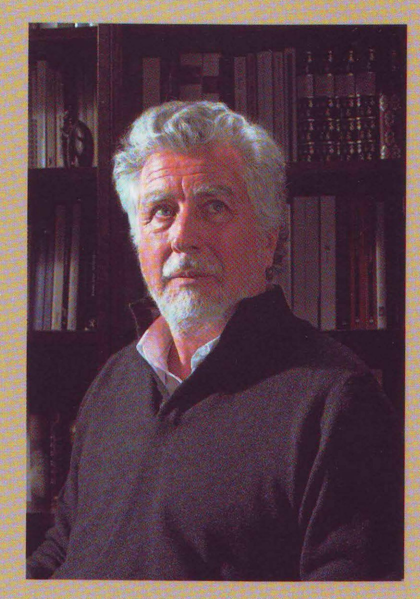
– „La finestra sul cortile“, în Francesca Polacci (ed.), *Sui limiti della rappresentazione: questioni di enunciazione visiva* (= *Carte Semiotiche. Rivista del Centro Senese di Semiotica del Testo*, n.s. 12,), Siena, 2011, pp. 65–84; „Fenêtre sur cour“, catalogul expoziției *Fenêtres. De la Renaissance à nos jours*, Lausanne /Lugano, 2013; „From Alberti's *finestra aperta* to Hitchcock's *Rear Window*: Avatars of the Scopic Drive in Painting and Film“, în Alina Payne (ed.), *The Art of Seeing and Seeing as an Art*, University of Pennsylvania Press, University Park (în curs de apariție) (cap. I).

– „Alfred Hitchcock und Fräulein Froy(d). Zum filmischen Chronotopos in *The Lady Vanishes*“, în *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, W. Koenig Verlag, Berlin, 2010, pp. 200–213 (cap. II).

– „*Blow-Up*: în căutarea punctului pierdut“ este publicat aici pentru prima dată.

Autorul mulțumește revistelor și editorilor pentru permisiunea de a relua sub forma de față eseurile deja publicate.

Cuprins



Autorul la Fribourg, în 2013.
Foto: Mathieu Martin

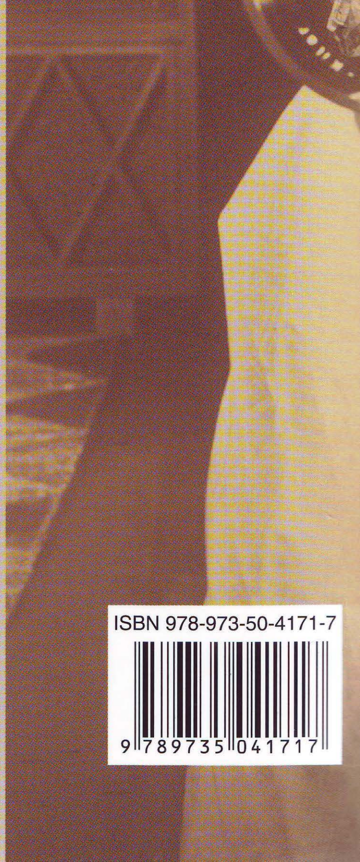
Pe copertă:

James Stewart în rolul L.B. Jefferies din filmul *Fereastra din spate*
© Photoland/Corbis Images-Bettman

Sidney Paget
„Frankland clapped his eye to it and gave a cry of satisfaction", ilustrație pentru Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, *The Strand Magazine*, ianuarie 1902

Această carte, continuare a celei intitulate *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă* (Humanitas, 2007), își propune să abordeze arta filmică drept parte integrantă a istoriei artei, sau mai bine zis a unei „arte a privirii". Ea abordează trei pelicule-cult, a căror temă reală este văzul (cu toate capcanele sale). E vorba despre *Fereastra din spate* (1954–1955), *Femeia dispărută* (1937–1938) de Alfred Hitchcock, precum și despre *Blow-Up* (1966) al lui Michelangelo Antonioni. Cele trei filme sunt analizate în lumina raportului dintre voyeurism, erotism și delict. Hitchcock glosează pe marginea acestui raport, invocând arta picturii, presărându-și discursul cu aluzii adesea ironice la structurile mixte formate din cuvinte și imagini (de pildă, la romanul polițist ilustrat al lui Conan Doyle, avându-l ca erou pe Sherlock Holmes), precum și cu trimiteri transparente la psihanaliza freudiană. Antonioni, în schimb, dându-i parcă replica, își construiește filmul ca pe un discurs despre *reprezentare* și o meditație asupra *interpretării* sale. El dezvăluie limitele ontologice ale imaginii ca atare, în adâncul căreia se află indefinitul și indefinibilul, vagul, lipsa, vidul, nimicul.

Victor Ieronim Stoichiță



ISBN 978-973-50-4171-7

9 789735 041717